

KUNSTGESCHICHTE
FÜRSTENBERGER PORZELLAN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Karen Polzer
aus Erfurt

1967

KUNSTGESCHICHTE
FÜRSTENBERGER PORZELLAN

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von
Karen Polzer
aus Erfurt
1967



Tag der mündlichen Prüfung: 7. März 1967

Dekan: Prof. Dr. Ohly

Referent: Prof. Dr. Dr. h.c. Hager

Korreferent: Prof. Dr. Wegner

Ich möchte an dieser Stelle all denen danken, die auf mannigfache Weise das Zustandekommen der vorliegenden Dissertation gefördert haben.

Mein Dank gilt dabei in erster Linie meinem langjährigen verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Werner Hager, der mein Interesse auf den Bereich der angewandten Kunst lenkte und in der Folge das Entstehen der Arbeit umsichtig leitete und mit Anteilnahme unterstützte. Mein besonderer Dank gilt ferner der Porzellanmanufaktur Fürstenberg, vor allem Herrn Direktor Dr. Otto Wiese für das so großzügig gewährte Gastrecht und den freundlichen Beistand während meines Aufenthaltes in Fürstenberg. Ebenso danke ich Herrn Direktor Dr. Adriani und Herrn Dr. Bodo Hedergott vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig für das Interesse an meiner Arbeit und die tatkräftige Unterstützung, die sie ihr angedeihen ließen. Vielfältige fruchtbare Anregungen verdanke ich ferner den Herren Dr. Baron Döry vom Historischen Museum in Frankfurt, Dr. Dreier vom Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt und besonders Herrn Dr. Siegfried Ducret in Zürich. Mein Dank gilt auch dem Niedersächsischen Staatsarchiv in Wolfenbüttel sowie dem Hessischen Hauptarchiv in Wiesbaden für die freundlich gewährte Einsichtnahme in die Akten der Fürstenberger bzw. der Höchster Porzellanmanufaktur. Für das großzügige Entgegenkommen bei der Besorgung und Neuaufnahme von Fotos danke ich Herrn Apotheker Petri, Offenbach am Main, der Manufaktur Fürstenberg, dem Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, dem Focke Museum, Bremen, dem Historischen Museum, Frankfurt, dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, sowie dem Victoria and Albert Museum, London.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555619_0004

INHALTSVERZEICHNIS

<u>Literaturverzeichnis</u>	S. III
<u>Vorwort</u>	S. IX
<u>Einleitung</u>	S. 1
Das Auftauchen ostasiatischen Porzellans in Europa und die sich daraus ergebenden Folgen; Die Nacherfindung in Dresden und die Ausbreitung des Arkanums; Zur Geschichte der Manufaktur Fürstenberg; Bemerkungen über die Eigenart des Werkstoffes und seine Verarbeitung; Die Anfänge in Meißen in stilistischer Hinsicht; Voraussetzungen und Anfänge der Produktion in Fürstenberg;	
<u>Figürliche Plastik</u>	S. 24
Über die Entstehung der italienischen Stegreifkomödie und ihren Niederschlag in der bildenden Kunst; Die Fürstenberger Commedia dell'arte; Die Fürstenberger Modellmeister: Simon Feilner - Johann Christoph Rombrich - Anton Carl Luplau - Carl Gottlieb Schubert; Eine Charakterisierung ihrer künstlerischen Handschrift; Der Modelleur Desoches; Eine Gegenüberstellung seiner Werke mit denen S. Feilners; Biskuitmedaillons- und Büsten; Über das Auftreten charakteristischer Züge in den figuralen Erzeugnissen einer Manufaktur;	
<u>Gebrauchsgeschirr</u>	S. 87
Über den Umfang der Produktion; Geschirrformen des Rokoko; Der gleichzeitige Dekor und sein Verhältnis zum Scherben;	

II

Zur Frage der Relation zwischen Form und Dekor;

Die Formen und der Dekor der Übergangszeit;

Das Eindringen des Zylinders;

Der Stil Louis XVI;

Besonderheiten in der Produktion während dieser Stilphase;

Die Formen und der Dekor des Empire;

Schluß

S. 120

Fürstenberg heute: Tradition oder Traditionalismus ? Zur Frage der Wiederaufnahme alter Formen und Zierate.

Anmerkungen

S. 122

Sachwortkatalog

S. 133

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

- ADHEMAR, H. u.
HUYGHE, R.
de T.BECHTEL, E.
- Watteau, sa vie - son oeuvre,
Paris 1950
- Jacques Callot,
New York 1955
- BOUCHER, F.
- Le Dessin Français au 18ième siècle,
Lausanne 1952
- BRAUN, E.W.
- Die Vorbilder einiger "türkischer"
Darstellungen im deutschen Kunstge-
werbe des 18.Jhs.,
Jahrbuch d.Preußischen Kunstsamm-
lungen, 1908,Nr. IV, S. 252
- Die Frühzeit der figuralen Plastik
der Höchster Porzellanfabrik, Kunst
und Kunsthandwerk XI, 1908, S. 538
- Some early Fürstenberg figures of
Italian Comedians,
Burlington Magazine XIV, 1909,
S. 217
- BRÜNING, A.
- Schauessen und Porzellanplastik,
Kunst und Kunsthandwerk VII, 1904,
S. 130
- Kupferstiche als Vorbilder für Por-
zellan,
Kunst und Kunsthandwerk VIII, 1905,
S. 24
- Porzellan,
Berlin 1907
- Neue Bearbeitung von L.Schnorr v.
Carolsfeld, Berlin 1914, Handbücher
der Königlichen Museen zu Berlin,
Kunstgewerbe Museum
- CALABI, A.
- L'Incisione Italiana,
Mailand 1931
- DANCKERT, L.
- Handbuch des Europäischen Porzel-
lans,
München 1954
- DEXEL, W.
- Keramik - Stoff und Form,
Braunschweig 1958
- DOENGES, W.
- Meißner Porzellan,
Dresden 1921

- DÖRY, L. Würzburger Wirkereien und ihre Vorbilder,
Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst Nr. 12, 1960,
S. 77
Katalog der Ausstellung "Höchster Porzellan aus der Sammlung des Historischen Museums",
Frankfurt 1963
- DREIER, F.A. Katalog der Ausstellung "Figürliche Keramik aus drei Jahrtausenden"
Museum für Kunsthandwerk,
Frankfurt 1963/64
- DUCRET, S. Unbekannte Porzellane des 18. Jhs.,
Frankfurt 1956
Porcelaines inconnues; nouvelles œuvres de Feilner, créées à Fürstenberg vers 1755,
Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu, Nr. 5, 1956
Unbekannte Plastiken S. Feilners in Fürstenberg, Alte und Neue Kunst, Nr. 3, 1958
Deutsches Porzellan,
Baden-Baden 1962
Fürstenberger Porzellan,
Braunschweig 1965
- ESSER, K.H. u.
REBER, H. Katalog der Ausstellung "Höchster Fayencen und Porzellane",
Altertumsmuseum und Gemäldegalerie der Stadt Mainz,
Mainz 1964
- v. FALKE, O. Deutsche Porzellanfiguren,
Berlin 1919
- FINK, A. Die Geschichte des Herzog Anton Ulrich Museums in Braunschweig,
Braunschweig 1954
- FLEMMING, W. Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock,
Potsdam 1937
- GEISENHEYNER, M. Kulturgeschichte des Theaters,
Berlin 1951
- GRASSI, L. Il Disegno Italiano dal Trecento al Seicento,
Rom 1956

- HAGHE, A.
Ansichten auf Porzellan,
Archivschweiz-Berichte aus dem kul-
turellen Leben, Nr. 2, 1961
- HOFMANN, P.
Das Porzellan der europäischen Pa-
celen des 18. Jhs.,
Berlin 1981
- HONEY, W.B.
The Origin and Affiliations of the
European Porcelain-Factories,
Curator Magazine 87, 1945
European Porcelain,
London 1947
European Ceramic Art from the end
of the Middle Ages to about 1815,
London 1952
- HOFFMANN, E.
Theatergeschichte Europas,
Salzburg 1959
- HOFMANN, E.
Bergbau und Porzellan,
Bergbau in der Kunst, 1958
- KRAMER, M.
Die Theaterfiguren von Kloster
Veilsdorf,
Sonderdruck des Keramos Nr. 20, 1963
- KRAUSE-RENTSCH, H.
Die alte Kunst der süßen Sachen,
Hamburg 1959
- KRUG, P.
Vorwort zum Versteigerungskatalog
der Sammlung Jourdan bei A. Lerke,
Berlin 1910
- KURZ, M.
Die venezianische Buchgraphik des
18. Jhs.,
Hamburg 1950
- KURZ, M.
The Engraved Sources of Feilners
höchst and Fürstenberg Comedians,
Mitteilungen der Keramikfreunde der
Schweiz Nr. 51, 1960, S. 21
- KURZ, O.
Geschichte der fremden Litteraturen,
Leipzig 1899
- KURZ, M.
Friedrich Stengel 1694-1787,
Mitteilungen des Vereins für die
Saargegend IX, 1911
- KURZ, P.W.
Katalog der Ausstellung "Schöne Ge-
schirre aus drei Jahrhunderten",
Museum für Kunsthandwerk,
Frankfurt 1963

- MICHALSKI, E. *Porzellanfiguren des 18. Jhs.*
Dresden 1927
- MONNIER, Ph. *Manuelle au XVIIIe siècle,*
Paris 1930
- MORSE, Ch. *Antiquities of the Porcelain-
Manufacture of Meissen and the
"Porcelain" of the 18th century.*
London 1930
- OLIVAR, D. *Das europäische Porzellan von den
Anfängen bis zum Beginn des 19. Jhs.*
Bern 1955
- OSBORN, M. *Die Kunst des Rokoko,*
München 1929
- v. PECHMANN, G. *Franz Anton Bustelli, die italieni-
sche Komödie in Porzellan,*
Reclams Werkmonographien zur bil-
denden Kunst, Nr. 37,
Stuttgart 1959
- RAKEBRANDT, H. u.
HANDT, I. *Meißner Porzellan des 18. Jhs.,*
Dresden 1956
- RIEKE, R. *Das Porzellan,*
Leipzig 1910
- REINHECKEL, G. *J.J. Irminger, der erste Formgeber
der Meißner Manufaktur,*
Keramos 21, 1963, S. 14
- RÖDER, K. u.
OPPENHEIM, M. *Das Höchster Porzellan auf der
Jahrtausendausstellung in Mainz
1925,*
Mainz 1930
- ROSENFELD, D. *Porcelain Figures of the 18th cen-
tury in Europe,*
New York, London 1949
- RÜCKERT, R. *Franz Anton Bustelli,*
München 1963
- SAUERLANDT, M. *Deutsche Porzellanfiguren des 18.
Jhs.,*
Köln 1923
- SCHERER, Ch. *Bemerkungen über Modelleure der
Fürstenberger Porzellanmanufaktur
und ihre Modelle,*
Kunstgewerbeblatt, Neue Folge III,
1892, S. 30
- Elfenbeinplastik der Barockzeit,
Studien zur deutschen Kunstge-
schichte, Nr. 12, Straßburg 1897*

derselbe

Die Fürstenberger Buntmalerei in
Braunschweig im Anfang des 18. Jhs.,
bis zu ihrer Auflösung im Jahre
1828,
Braunschweigisches Magazin Nr. 7,
1904

Die figürliche Plastik der Fürsten-
berger Porzellanmanufaktur während
ihrer Blütezeit von 1770 bis gegen
1790,
Braunschweigisches Magazin Nr. 7,
1906

Das Fürstenberger Porzellan,
Berlin 1909

Porzellanfiguren italienischer Kom-
mödianten und ihre Vorlagen,
Cicerone II, 1910, S. 261

Die Fürstenberger Komödianten
S. Feilners,
Braunschweigisches Magazin, 1907

SCHNEIDER, P.

Das Porzellan als Kunstwerk und
Kulturspiegel,
München 1925

Frühwerke europäischer Porzellan-
manufakturen,
Sammlung Otto E. Bock,
München 1953

SCHNORR v. CAROLSFELD, L.

Porzellan der europäischen Fabrik-
ken des 18. Jhs.,
Bibliothek für Kunst- und Antiquar-
tätensammler, Bd. 3, Berlin 1912,
5. von E. Kölliker völlig neu bear-
beitete Aufl.,
Braunschweig 1918

SCHÖNBERGER, A.

Deutsches Porzellan,
München 1919

ders. u. Soehner, H.

Die Welt des Porzellan,
München o.J.

SEMPER, J.

Der Stil in der technischen und
tektonischen Künsten,
München 1873/79

SIMPSON, J.

Theatrical Figures in Porcelain,
London 1949

VIII

STEGMANN, H.

Die fürstlich braunschweigische
Porzellanfabrik zu Fürstenberg,
Braunschweig 1893

ZIMMERMANN, E.

Meißner Porzellan,
Leipzig 1926

A K T E N S T Ü C K E

Die Akten der Porzellanmanufaktur Fürstenberg im Besitz des
Niedersächsischen Staatsarchives Wolfenbüttel
unter Aktenzeichen 54 Alt Vol. I ff. bis 1769

Auszüge aus den Protokollen vom 5. und 9. April 1753, das
Streitverfahren zwischen dem Pächter der Porzellanmanufaktur
Höchst, Gölz, und dem damaligen Direktor Benckgraff
betreffend; Wiesbaden, Hessisches Hauptarchiv
unter Aktenzeichen 121/329 II Blatt 63v - 65v, 12r

Das Jahrhundert ist vorgerückt,
jeder Einzelne aber fängt doch
von vorne an.

J.W. von Goethe

Sprüche in Prosa

Die erste Publikation über die Porzellanmanufaktur Fürstlich-sachsen-Weimars erschien 1891 aus der Feder Heinrich Stegmanns. Ist auch dieser ausführliche Überblick über die Geschichte der Gründung Herzog Carl I. von Braunschweig und Ludwigsburg heute im wesentlichen überholt, so ist dieses reizvolle Zeitdokument nach wie vor danach angetan, ein Interesse am Gegenstand zu erwecken, das über das rein Sachliche hinausgeht. In romanhafter, oftmals geradezu abenteuerlich anmutender Schilderung zeichnet der erzählfreudige Autor auch ein Bild der Menschen, die am Entstehen der Manufaktur teilhatten, und ihrer glücklichen oder tragischen Schicksale.

1909 folgte die zweite große Publikation von Christian Scherer. Während der Autor im historischen Rückblick Stegmann folgt, gibt er als erster einer wissenschaftlichen Untersuchung der Produktion Raum. Sein Verdienst beruht vor allem auf umfassender Katalogarbeit. Neben Werkverzeichnissen jedes Modellers bietet er eine Liste von Kupferstichen, die als Vorlagen für figürliche Darstellungen und Geschirrdokore verwendet wurden; auch hat er für eine weitere Anzahl von graphischen Blättern und Kleinplastiken den Nachweis erbringen können, daß sie demselben Zweck dienten. Ferner gibt Scherer eine genaue Übersicht über Geschirrförmern und -dekor, Salatteriewaren und Vasen vom Rokoko bis zum Biedermeier und weist auch einigen Malern, wiederum an Hand von Unterlagen wie Lohnabrechnungen, ihren Anteil an der Produktion zu.

Während also das Bild der Manufaktur in dieser Hinsicht vollkommen abgerundet erscheint, möchte die vorliegende Untersuchung auf dem Gebiet der neueren künstlerischen Gesichtspunkt einen Schritt näher kommen. Die Betrachtung zielt auf das Wie der stilistischen Entwicklung. Dabei beschränkt sie sich auf wesentliche Züge, ohne Absicht

auf materielle Vollständigkeit. Angesichts der Fülle des aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Materials werden Ziergegenstände wie Leuchter, Uhren, Tafel- und Kaminaufsätze, desgleichen Sonderformen des Gebrauchsgeschirrs nicht einbezogen. Auch wird darauf verzichtet, neben der Masse einzelne Künstlerpersönlichkeiten zu erfassen, was die Vorfelleitung sich nur mit einer begrenzten Anzahl von Namen leisten konnte, die dafür allerdings noch ein eigenes Kapitel werden sollen.

Eine knappe Skizzierung der Geschichte Fürstenbergs bildet die Einleitung. Diese Schilderung beruht zwar auf eigener Einsichtnahme in das Aktenmaterial in Wolfenbüttel, doch wurde dieses auf Wunsch der Staatsarchive nur soweit benützt, als sich daraus stilkritische Schlüsse ziehen lassen. Den Betrachtungen über den Werkstattbetrieb seine Verarbeitung in technischer Hinsicht liegen eigene Beobachtungen zugrunde. Im übrigen erschien eine kurze Zusammenfassung der älteren Literatur berechtigt, da sie zu einem besseren Verständnis der Zeitverhältnisse führt, die die Entstehung und erste Entwicklung der Fürstenberger Manufaktur bedingten.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die stilistische Entwicklung bis etwa 1814. Abschließend folgt ein Blick auf das moderne Fürstenberg. Nicht berücksichtigt wurde das 19. Jahrhundert, das, von wenigen Jahren des Experimentierens abgesehen, keine nennenswerte Entwicklung aufweist.

Figürliche Plastik und Gebrauchsgeschirr werden getrennt behandelt, wobei das Ziel der Untersuchung jeweils ein anderes ist.

Im Abschnitt über die figuralen Erzeugnisse soll der Versuch unternommen werden, die fünf wichtigsten Modellmeister der Manufaktur in ihrer Eigenart zu erfassen und in

ihrer künstlerischen Handschrift gegeneinander abzusetzen. Wir sind nicht der Meinung Scherers¹⁾, daß man den Fürstenberger Modelleuren, die doch im allgemeinen nichts weiter als geschickte Handwerker gewesen seien, zu viel Ehre erweise, wenn man ihnen eigene Erfindungsgabe und Originalität zuschreibt. Sicherlich lag die Tätigkeit eines Modelleurs vor allem im Handwerklichen. Erfahrung im Umgang mit dem Werkstoff und Geschicklichkeit im Modellieren gehörten schließlich dazu, um Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens eine ansprechende Gestalt zu geben. Denn hierin bestand die Aufgabe, und nicht im Hervorbringen neuartiger Motive und Gestaltungsweisen. Diese wurden aus anderen Bereichen bildender Kunst übernommen. Nicht umsonst werden Porzellan, Textilien, Mobiliar und dergleichen unter dem Begriff "angewandte Kunst" zusammengefaßt. Besonders bei figürlichen Darstellungen aber liegt die Originalität und Erfindungsgabe eines Modelleurs im Verständnis des Vorbildes, in der Auseinandersetzung mit ihm und in seiner Übertragung in den Werkstoff mit seinen formbedingenden Eigenschaften. In diesem Sinne sollen eingehende Werkinterpretationen eine Antwort auf die Frage nach der künstlerischen Selbständigkeit der Fürstenberger Modelleure suchen.

Aus dem Gebrauchsgeschirr dagegen sollen vermitteltst einer bis ins Einzelne gehenden Beschreibung und im Vergleich mit gleichzeitigen Erzeugnissen anderer Porzellanfabriken diejenigen Züge herausgearbeitet werden, die die Bezeichnung "Fürstenberger Stil" rechtfertigen.

Wo immer, besonders im Kapitel über figürliche Plastik, Fragen auftauchen, die sich noch nicht beantworten lassen, wird der Sachverhalt dargelegt werden, wie er sich aus den Akten und auf Grund stilkritischer Überlegung ergibt und Anregungen zu weiterer Forschung bieten mag.

E I N L E I T U N G

Schönheit und Kostbarkeit der ostasiatischen Porzellane übten von je her einen unsagbaren Reiz auf das Abendland aus und entfachten eine Jahrhunderte hindurch andauernde Begeisterung.

Schon seit dem ausgehenden Mittelalter gelangten vereinzelt wertvolle Gefäße nach Europa, wo sie ihrer Seltenheit und Fremdartigkeit wegen als weithin gerühmte Prunkstücke in die Kunstkammern der Fürstenhöfe übergingen. Diese Porzellane kamen aus dem Vorderen Orient, der die Mittlerrolle in den Handelsbeziehungen zwischen Ost und West spielte. Seit dem frühen 16. Jahrhundert aber, d.h. seit der Entdeckung des Seeweges nach Süd- und Ostasien und der Errichtung einer portugiesischen Faktorei in China, begann eine zunächst noch wenig lebhaft, doch unaufhörliche Einfuhr der begehrten Ware, die im 17. Jahrhundert von den einflußreichen Handelsgesellschaften Englands, Hollands und Frankreichs systematisch erweitert wurde und ungeheure Ausmaße annahm. Damit galt das Porzellan nicht mehr nur als Kuriosität, sondern wurde zu einer allerdings kostbaren Gebrauchsware, die überwiegend noch den fürstlichen Hofhaltungen vorbehalten blieb. Dort diente es vornehmlich dekorativen Zwecken; es entstanden die ersten Porzellankabinette; bald aber begann das Porzellan, soweit es den Erfordernissen der Tafel überhaupt entsprach, das Silber- und Fayencegeschirr zu verdrängen.

Schönheit und Kostbarkeit der ostasiatischen Porzellane waren auch die Ursache, daß schon bald nach dem Auftauchen der ersten Stücke vor allem in Italien und Frankreich Versuche einer Nachherfindung gemacht wurden.

Als "Rezeptbücher" dienten abenteuerlich anmutende Reiseberichte von Missionaren, die auch ihre Beobachtungen aus den Porzellanzentren Chinas beschrieben. Doch all diese Unternehmungen schlugen fehl; das Produkt blieb ein Surrogat.

Ungeachtet dieser Mißerfolge lagen zu Ausgang des 17. Jahrhunderts, als die Leidenschaft für das Porzellan ihren Höhepunkt erreicht hatte, "überall, in allen Kulturländern Europas, Bestrebungen in der Luft, die auf die Nacherfindung des ostasiatischen Porzellans hinausliefen. Das vielumworbene Problem drängte unaufhaltsam seiner Lösung zu, die dann endlich einem Deutschen - Johann Friedrich Boettger - gelang, nicht durch blinden Zufall, sondern durch systematische wissenschaftliche und technische Arbeit".¹⁾ Das Arkanum allerdings, das Rezept der Herstellung, wurde in Meißen sorgfältig geheimgehalten; streng bewacht wurden auch die Personen, die davon Kenntnis hatten, so daß es aussah, als sollte Sachsen das Monopol der Porzellanerzeugung behalten. 1717 jedoch glückte die Flucht einem Angehörigen der Meißener Manufaktur, Christoph Hunger, der mit Boettger zusammengearbeitet hatte. Zwei Jahre später war er Mitbegründer der Wiener Fabrik. Es folgten andere, die von sich aus, in den meisten Fällen aber gegen hohe Bezahlung angeworben, weiteren Landesherren das Geheimnis preisgaben.²⁾ Unter diesen wandernden Arkanisten befanden sich allerdings genug Schwindler, die unter Vortäuschung von Wissen und Erfahrung auf den Schlössern laborierten und sich dafür reich beschenken ließen, ohne daß ihre Erzeugnisse mit echtem Porzellan etwas gemein hatten.

Mit der Verbreitung des Arkanums schienen sich an vielen Orten gehegte Pläne zu verwirklichen. Sicherte eine

eigene Manufaktur doch nicht allein die Bereicherung des eigenen Besitzes an Porzellan, sie mehrte auch den fürstlichen Gründer den Glanz seines Hofes. So wurde es um die Mitte des 18. Jahrhunderts gleichsam zu einer Frage des Prestiges, ob man sein eigenes Porzellan herstellte; dies gehörte gewissermaßen zum guten Ton. Ausserdem versprach der Verkauf an den Adel und das aufstrebende Bürgertum eine neue und, wie man hoffte, ergiebige Einnahmequelle, während bisher hohe Summen für die ostasiatische Importware außer Landes gingen.

Diesem ökonomischen Gesichtspunkt und dem Repräsentationsbedürfnis verdankten also die zahlreichen Fabriken ihre Entstehung. Niemand wollte zurückstehen, auch nicht die kleineren Höfe. Doch nicht alle diese Unternehmen waren auf die Dauer lebensfähig. Es fehlte an Sachkenntnis, am Personal, besonders aber an dem notwendigen Anfangskapital. Schon mit dem Beginn der Produktion verknüpfte man übertriebene Hoffnungen auf Ertrag, die nur allzu oft nach kurzer Zeit zunichte wurden.

Zu den wenigen Gründungen des 18. Jahrhunderts, die über mehr als zwei Jahrhunderte alle Schwierigkeiten finanzieller, technischer und personeller Art überwunden haben, gehört die Fürstenberger Manufaktur, die noch heute an ihrem Entstehungsort, im alten Schloß über der Weser unvermindert tätig ist.

Es war im Jahre 1744, als Herzog Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel ernsthaft an die Verwirklichung seines Jutesches ging, eine "véritable porcelaine fabriquée" sein eigen zu nennen. In dem Hofjägermeister Johann Georg von Langen erwuchs ihm ein Helfer, der wie kaum ein anderer befähigt war, seine Pläne in die Tat umzu-

setzen. Begabt mit unermüdlichem Tatendrang, Ausdauer und Zähigkeit, nicht auf eigenen Vorteil bedacht, sondern sogar zu persönlichen Opfern für das Begonnene bereit, wurde von Langen die eigentliche Triebfeder des Unternehmens. Nur ihm war es zu danken, daß die immer wieder auftretenden Schwierigkeiten bewältigt wurden. Vor allem hielt er Jahre hindurch das Interesse des Herzogs wach, das sich, als der erwartete Erfolg nicht sogleich eintrat, anderen, rascheren Gewinn versprechenden Wirtschaftszweigen zuzuwenden drohte. Ebenso wenig wie die Mehrzahl der fürstlichen Unternehmer besaß Herzog Karl die Einsicht, daß eine Manufaktur nur mit Hilfe bedeutender Investitionen zur Entfaltung und in der Folge zur Rentabilität kommen konnte. Im Staatshaushalt waren Subventionen für Fürstenberg zunächst nicht eingeplant. Um überhaupt mit dem Aufbau beginnen zu können, sah von Langen sich daher gezwungen, selbst eine ansehnliche Summe vorzustrecken. Erst als greifbare Resultate vorlagen erreichte er eine fortlaufende, wenn auch weder regelmäßige noch allzu großzügige Unterstützung, die die wiederholt drohende Notlage einigermaßen behob.

Den äußeren Anstoß zur Gründung der Manufaktur gab die dem Kurfürsten übertragene Aufforderung des kaiserlichen Solling, aus dem bis dahin kaum wirtschaftlicher Nutzen gezogen worden war. Das dabei anfallende Holz bot sich geradezu an zum Heizen der Porzellanöfen. Die Wahl des Ortes, wo diese ihren Platz finden sollten, fiel auf das fast in Vergessenheit geratene Jandelsberg. Aber noch fehlten die wichtigsten Voraussetzungen für die Herstellung des "weißen Goldes": das Arkanum und die Rohstoffe. Von Langen suchte Verbindung auf mit einem gewissen Johann Christoph Glaser aus Bayreuth, der vergab, im Besitze des Rezep-

tes zu sein und die Konstruktion der notwendigen Öfen zu kennen, und der auch bereits einige Zeit zuvor seine Dienste angeboten hatte. Auch diesmal gestalteten sich die Verhandlungen wegen seiner Forderungen schwierig und konnten erst drei Jahre später abgeschlossen werden.

Als Gründungsdatum der Manufaktur gilt der 11. Januar 1747, der Tag, an dem Herzog Carl Fürstenberg endgültig zum Standort bestimmte. Der Herrichtung des vernachlässigten Schlosses stellten sich beträchtliche Hindernisse in den Weg. Außerdem erwies sich Glaser durchaus nicht als die Kraft, die man sich erhofft hatte. Es war in Wirklichkeit von Langen, der die Umbauten leitete, die technischen Einrichtungen schuf, Rohstoffe heranholt, prüfte und mischte. Zu einem fast unlösbaren Problem entwickelte sich die Wasserversorgung des hoch gelegenen Schlosses. Endlich wurden die vom Wasserantrieb abhängigen Mühlen zum Mahlen der Masse im 15 km entfernten Fohlenplacken (Neuhaus) angelegt, für damalige Verhältnisse keine geringe Distanz.

Schwerer noch wog im Laufe der nächsten Jahre die Unsicherheit in der Wahl der Rohstoffe. Da Glaser wohl nicht in der Lage war, genaue Angaben über die Beschaffenheit der erforderlichen Materialien zu machen, entschied sich der Hofjägermeister auf Grund seiner Versuche für einen Ton, der bei Emmerstedt gefunden wurde. Spätere Analysen haben jedoch ergeben, daß Kaolin, das dem Porzellan seine charakteristischen Eigenschaften verleiht, darin nur in Spuren enthalten war. Es muß also angenommen werden, daß die ersten Fürstenberger Erzeugnisse noch dem Steinzeug nahestanden.

Zunächst allerdings glaubte man den Erfolg greifbar nahe: zu Beginn des Jahres 1750 fand der erste Brand

statt. Von Langen berichtet dem Herzog, die Sachen seien alle durchsichtig, sehr stark und fest gebrannt und von der Beschaffenheit, daß Feuer darauf wie auf einem der besten Flintsteine geschlagen werden könne. Die Glasur auf besagte Arbeit zu bringen geschehe, ohne etwas dabei zu machen. Bezeichnend für seinen Eifer und Optimismus ist, daß schon frühzeitig eine recht beachtliche Zahl von Fabrikanten³⁾ verpflichtet wurde. Auch wurde der farbigen Verzierung der Ware von Anfang an besondere Bedeutung zugemessen.

Dieser Schwung hielt jedoch nicht allzu lange an. Vor allem beim Vergleich mit Erzeugnissen konkurrierender Manufakturen wurden Mängel sichtbar. Schließlich waren die Stimmen derer, die an der Echtheit des Fürstenberger Porzellans zweifelten, nicht mehr zu überhören. Ein Schreiben von Langens aus dem Jahre 1751 spricht eine deutliche Sprache: "...die ganze Sache ist zur Zeit noch zu keiner Vollkommenheit gediehen, der Scherben ist vom echten Porzellan verschieden wie Messing vom Golde." Enttäuscht mußte der verdienstvolle Mann sich eingestehen, daß man mit Glaser einem Betrüger in die Hände gefallen war. Aber er gab nicht auf. Nach endlosen Bemühungen und unter erheblichen Opfern sicherte er sich auf allerdings nicht ganz legalem Wege einen Mitarbeiter, der wirklichen Erfolg zu verbürgen schien: 1753 begann Johannes Benckgraff, vorher Direktor der Söflitzschen Manufaktur zu Höchst, gemeinsam mit dem ebenfalls übergelaufenen Maler Johannes Zeschinger und dem Modelleur Simon Feilner seine Tätigkeit. Verständlich ist die Verzweiflung von Langens, als Benckgraff einen Monat nach seiner Ankunft in Fürstenberg verstarb. Doch hatte dieser laut Vertrag schon bei Dienstantritt das Geheimnis soweit preisgegeben, daß der Herstellung nichts mehr im Wege stand. Kaolin wurde aus Haffnerzell

bei Passau bezogen, bis man noch im selben Jahr in Lenne bei Stadtoldendorf, auf braunschweigischem Boden also, einen ausreichend kaolinhaltigen Ton fand. Ende 1753 verließ das erste echte Porzellan die Öfen. Noch im Dezember desselben Jahres ordnete Herzog Carl an, daß ein F zum Zeichen auf die gefertigten Porcellain Waaren gesetzt werde. Diese Marke hat sich in wiederholter Abwandlung bis auf den heutigen Tag erhalten.

Bevor man allerdings an eine regelmäßige Produktion denken konnte, bedurften die technischen Einrichtungen einer gründlichen Verbesserung. Vorläufig wiesen auch die Erzeugnisse im Scherben, in der Glasur und in den Farben noch beträchtliche Mängel auf, so daß jeweils nur ein geringer Prozentsatz eines Brandes Anspruch auf Güte erheben konnte.

Als dann im Jahre 1756 die Umgestaltung soweit gediehen war, daß die Herstellung im Großen beginnen konnte, brach der Siebenjährige Krieg aus. Zwar blieb die Manufaktur von Zerstörung verschont, durch wiederholte Plünderungen und die unsicheren Verhältnisse wurde jedoch ein geordneter Betrieb unmöglich und vor allem der Handel stark beeinträchtigt. War der Absatz des Fürstenberger Porzellans schon vor dem Kriege der nicht einwandfreien Qualität und der mächtigen Konkurrenz wegen eher gering gewesen, so schien sich ihm der Markt jetzt vollkommen zu verschließen. Endlich wurde die Lage so prekär, daß man sich zu Beginn des Jahres 1762 entschloß, den Rohbetrieb vorübergehend einzustellen. Ein Teil der Fabrikanten wurde in die Heimat beurlaubt, andere fristeten weiter ein kümmerliches Dasein. Den Malern ging es besser; sie wurden in die sogenannte Malerakademie in Braunschweig⁴⁾ übernommen, wo sie unter anderem fehlerhaftes Porzellan, das bisher zurückgesetzt worden

war, zu dekorieren hatten.

Als alles nach Friedensschluß wieder nach Fürstenberg zurückkehrte, befanden sich Schloß und Bewohner in so verwahrlostem Zustand, daß die Wiederaufnahme des Betriebes fast einem Neubeginn gleich kam. Ein ganzes Jahr verging, ohne daß ein einziges Stück brauchbaren Porzellans die Brennöfen verlassen hätte. Die Schuldenlast stieg ins Unermeßliche.

Noch stärker aber wurde der Fortbestand der Fabrik gefährdet, als von Langen 1762 sein Amt niederlegte. Noch sind die Gründe nicht geklärt, die ihn bewogen, sein Werk sich selbst zu überlassen. Sicher ist immerhin, daß der Bergamtsassessor Trabert, der von Langen 1756 als Verwaltungsbeamter an die Seite gestellt worden war, an diesem Ausgang entscheidenden Anteil hatte. Es muß offen bleiben, wieweit die Intrigen von ihm selbst ausgingen, denn es ist durchaus möglich, daß er nur als Werkzeug diente für jemanden, vielleicht aus den Reihen der herzoglichen Räte, dem der Hofjägermeister unbequem geworden war. Als dieser, unaufhörlicher Verleumdungen müde, endlich aus braunschweigischen Diensten ausschied, hielt ihn niemand zurück, auch der Herzog nicht. Von Langen fand am dänischen Hof als Forstmann eine Stellung, die er in seiner Jugend schon einmal innegehabt hatte. Eigenartigerweise erhielt er nie seine offizielle Entlassung. Vermutlich sollte er dadurch gehindert werden, die zu dieser Zeit noch gehüteten Geheimnisse der Porzellanherstellung weiterzugeben.

Nach dem Krieg richtete Herzog Carl sein Interesse erneut auf die Porzellanfabrik. Mit einer gewissen Ungeduld wendete er dem inzwischen zum Leiter bestellten Trabert gegenüber die Erwartung auf den lang erhofften

Gewinn. Er war sogar geneigt, noch einmal mit einer bedeutenden Summe auszuhelfen, doch hatten Krieg und Teuerung Staatskasse und Privatschatulle erschöpft.

In Fürstenberg selbst war die finanzielle Lage so verzweifelt, daß Sparmaßnahmen, wie die Entlassung nicht voll ausgelasteter Arbeitskräfte, nicht getroffen werden konnten, weil die Mittel zur Auszahlung des Lohnes fehlten. Erst nach einigen Jahren wurde dieser Plan auf Drängen des inzwischen gegründeten Porzellanfabrik-Departements in die Tat umgesetzt. Die Kommission ging von der Überlegung aus, je weniger der Manufaktur Gelegenheit zum Geldausgeben geboten werde, desto günstiger müsse sich in der Zukunft das Verhältnis von Soll und Haben gestalten. Die Verminderung der Fabrikantenzahl, jedoch, die während des Stillstands nach Kriegsende angebracht gewesen wäre, wirkte sich jetzt verhängnisvoll aus, denn die Produktion sank um ein Vielfaches und damit natürlich auch der Bestand an Ware, durch deren Verkauf ein Erlös erzielt werden konnte.

In seiner Amtsführung erwies sich Trabert übrigens als strebsamer, zuverlässiger Verwaltungsbeamter, der manchen guten Vorschlag einbrachte, mit Ausnahme der Errichtung einer Witwen- und Waisenkasse jedoch über Planungen nicht hinauskam.

Nach Traberts Tod im April 1769 betraute Herzog Carl zwei im Berg- und Hüttenwesen erprobte Männer mit der Leitung seiner Manufaktur. Die Oberaufsicht erhielt Bergrat Kaulitz, die technische Leitung der Hüttenreuter Kohl. Wohl standen beide ihrer Aufgabe vorerst ohne Sachkenntnis gegenüber, sie widmeten sich ihr jedoch mit Entschlossenheit und Umsicht. Kohl vor allem entwickelte die notwendige Autorität und zeigte sich der

kritischen Situation gewachsen, obwohl auch er keine ausreichende finanzielle Unterstützung aus Braunschweig erhielt. Die Folgen des Krieges, die schwer auf dem Lande lasteten, verhinderten die Aufbringung von Beiträgen, wie sie zu einer wirklichen Konsolidierung der Verhältnisse in Fürstenberg notwendig gewesen wären. So blieb nur eine durchgreifende innere Reorganisation übrig, um die Zustände erträglich zu gestalten. Kohl und Kaulitz verstanden diese Neuerungen auch in die Tat umzusetzen. Neu war die Anordnung, von nun an regelmäßige Zusammenkünfte der Meister und Beamten abzuhalten, um über Verbesserungsvorschläge zu beraten. Streitigkeiten zu schlichten, Erzeugnisse der Fabrik zu begutachten und dergleichen mehr. An die Stelle kleinlicher Auseinandersetzungen trat damit ein Wirken auf ein gemeinsames Ziel hin. Weiterhin wurde verfügt, daß wandernde Künstler nicht nur mit einem Zehrpennig abzuweisen seien, sondern aufgefordert werden sollten, auf Probe zu arbeiten und bei Eignung in braunschweigische Dienste zu treten. Durch die Einführung von Lohn- und Akkordlöhnen wurde endlich die Leistungsbereitschaft der Arbeiter angespornt; trotz der Verminderung ihrer Zahl stieg die Produktion um mehr als die

Vor allem aber war Kohl um eine Verbesserung der Masse bemüht, die von jeher Anlaß zu Klagen gegeben hatte.

Während der letzten Jahre war im wesentlichen ungeheurer Leinwand Ton verarbeitet worden. Der infolge ungleichermaßen behinderte den an sich schon schwierigen Absatz Fürstenberger Erzeugnisse noch mehr. Dank ausschließlicher Verwendung geläuterten Tones sowie durchdringender Verbesserung der technischen Einrichtungen gelang es Kohl nach einiger Zeit, die Qualität fühlbar zu heben. Die Masse taugte nun nicht mehr nur für Geschirr, sondern eröffnete den Modelleuren zum

ersten Mal die Aussicht, sich in figürlicher Plastik und anderen Ziergegenständen zu versuchen.

Doch nicht nur mit handwerklicher Vervollkommenung begnügte sich Kohl. Er war sich vielmehr bewußt, daß den Modellmeistern Anregungen geboten werden müßten, sollte mit dem farbigen Dekor, besonders aber mit dem Zierporzellan Erfolg erzielt werden. War auch schon von Anfang an nach Vorlagen gearbeitet worden, so wurden diese jetzt systematisch zusammengetragen und in einem Inventarium aufgeführt. Vorübergehend wurde sogar an eine Verlegung der Manufaktur gedacht, um die Künstler an die Vorbilder im herzoglichen Kunstkabinett heranzuführen. Doch hatte dieser Plan nicht nur künstlerische Gründe. Mit ausführlichen Berechnungen suchte Kohl darzulegen, daß die Porzellanfabrik wohl in Wolfenbüttel oder Braunschweig, nicht aber im weltabgeschiedenen Fürstenberg zu voller Entfaltung kommen könnte. Dieses Projekt wurde jedoch wieder fallengelassen. Nur die Buntmaler und zeitweilig auch die Modelleure übersiedelten an die Braunschweiger Akademie. Rohbetrieb und Blaumalerei blieben an Ort und Stelle.

Trotz alledem blieb der Geschäftsgang zunächst hinter den bescheidensten Erwartungen zurück. Auch die Teilnahme an Messen, Lotterien und Versteigerungen bewährte sich nicht. Der Plan, die jüdische Bevölkerung des Landes, wie allgemein üblich, zum Kauf von Porzellan zu zwingen, wurde nie verwirklicht. Bei dem geringen Absatz kauften sich von neuem die Lager an. Die lebhafteste Fertigung figuraler Erzeugnisse hatte einen Kostenaufwand verursacht, der in keinem Verhältnis zu den Einnahmen stand. Also wurde dieser mit so viel Bereitschaft aufgenommene Zweig auf ganz wenige Stücke gedrosselt. In dieser Notlage keimte die Idee, das Werk nach dem Vorbild der Höchster Manufaktur in eine "Societät" umzu-

wandeln, es fanden sich aber keine Geldgeber, die nicht schon vom Mißerfolg der Kurmainzischen Fabrik erfahren hatten. Nach einigen Jahren besserte sich die Situation dennoch soweit, daß zumindest die Ausgaben gedeckt werden konnten.

Am 28. März 1780 verstarb Herzog Carl. Sein Nachfolger Karl Wilhelm Ferdinand, im Gegensatz zu seinem Vater ein nüchterner Mann, sah seine wichtigste Aufgabe in der Wiederherstellung des Gleichgewichtes im Staatshaushalt. In diesem Jahrzehnt endlich trugen seine Bemühungen Frucht. Vor allem in künstlerischer Hinsicht erlebte das Unternehmen eine Blüteperiode.

Als jedoch nach dem Tode Kohls im Oktober 1790 Dr. Helwig und Faktor Hampe zu seinen Nachfolgern ernannt wurden, zeigte es sich nur allzu bald, daß die gleichmäßige Aufwärtsentwicklung in zu hohem Maße mit seiner Persönlichkeit verknüpft gewesen war, um von Dauer zu sein. Die Leitung lag nun in den Händen zweier Männer, die durch ihr Unvermögen, dem gewiesenen Weg zu folgen und sich gegen fremde Einmischung in den Geschäftsgang zu behaupten, das Werk ihres Vorgängers gefährdeten. Und zwar verbreiteten sich Mißwirtschaft und Unordnung zu einer Zeit, da eine gefestigte Struktur für jedes wirtschaftliche Unternehmen lebensnotwendig wurde. Die Folgen der französischen Revolution beschränkten Handel und Verkehr. Die Niederlagen Fürstenbergs fielen zum Teil in Feindeshand, zum Teil verloren sie ihren Absatz. Eigennutz und kleinliche Streitereien herrschten indessen in der Fabrik, und aus Braunschweig, wo man andere Sorgen hatte, kam keine Unterstützung. Wohl befaßte sich das Departement auf seine Aufgaben, als die Zeichen des Verfalls in der Manufaktur nicht mehr zu übersehen waren; es vermochte jedoch nicht, Abhilfe zu schaffen.

Erst Louis Victor Gerverot, zwei Jahre nach seiner Ankunft in Fürstenberg 1797 zum Intendanten bestellt, -- lang es, den Niedergang aufzuhalten und die künftige Entwicklung entscheidend zu beeinflussen. Noch einmal sollte die Manufaktur eine kurze Blütezeit erleben.

Gerverot, aus Lunéville gebürtig, Prototyp des mittlerweile schon fast in Vergessenheit geratenen unsteten Irkanisten, hatte auf seiner Wanderschaft durch Frankreich, Holland, England und Deutschland vielfältigen Einblick in alle Zweige der Porzellanherstellung erlangt und reiche Erfahrung gesammelt. Zu Beginn seiner Tätigkeit begegnete ihm die Leitung der Fabrik mit ausgesuchter Höflichkeit. Als sich jedoch herausstellte, daß der Franzose nichts unversucht ließ, um die Mißstände zu beseitigen und daher auch Berichte in sehr offener Sprache nach Braunschweig sandte, versuchten die Eingesessenen, den unbequemen Neuling durch Intrigen so schnell wie möglich wieder loszuwerden. Doch Gerverot fand mit seinen überzeugenden Eingaben Gehör. Er wies nicht nur die Übel im Geschäftsgang auf, sondern zeigte auch Mittel zu ihrer Behebung und bewog die herzogliche Kammer schließlich, ihn mit der Leitung der Manufaktur zu betrauen. Zum ersten Male brachte Fürstenberg daraufhin solchen Gewinn, daß sogar eine beträchtliche Summe in Braunschweig hinterlegt werden konnte.

Als aber nach der Jahrhundertwende die Franzosen ins Land einfielen, schien alles Erreichte wieder in Frage gestellt. Nicht nur entstanden durch die Errichtung des Königreichs Westfalen neue Zollschranken, vor allem erhielt das französische Porzellan ungehinderten Zugang und erfreute sich bald größter Beliebtheit. Fürstenberg dagegen genoß wenig Sympathie, besonders als Gründung braunschweigischer Herzöge. Maßnahmen wurden ergriffen,

die den Bestand der Manufaktur bedrohten. Für das Brennholz z.B., einen der wenigen krisenfesten Rohstoffe, das bis zu diesem Zeitpunkt unentgeltlich geliefert worden war, wurde hohe Bezahlung erhoben. Vermittlungsversuche des Departements schlugen fehl. Allein Gerweret war es zu danken, daß das Werk nicht zusammenbrach. Es gelang ihm, die Aufmerksamkeit König Jérômes auf Fürstenberg zu lenken. Um dieses Ziel zu erreichen, trug er das Beste und Kostbarste, was die Manufaktur hervorbrachte, nach Kassel, und das brachte die entscheidende Wende. Fürstenberg wurde zur königlichen Manufaktur erhoben und sogar durch einen Besuch des Herrscherpaares geehrt.

Als die napoleonische Herrschaft 1813 endete, hatte Gerweret unter dem Regierungswechsel wie kein anderer zu leiden. Bei Herzog Friedrich Wilhelm, dem alles Französische verhaßt, fanden die Anschuldigungen seiner Gegner Gehör. Gerweret wurde seines Amtes enthoben und ein schmählicher Prozeß gegen ihn angestrengt. Erst nach Jahren wurde er rehabilitiert; den Teil seines Vermögens jedoch, den er in die Fabrik gesteckt hatte, erhielt er nie zurück. Auf eine geringe Rente angewiesen, lebte er schließlich bis zu seinem Tode in Bevern, obwohl sich die Fabrikanten für seine Rückkehr eingesetzt hatten.

Form und Dekor prägen die Erzeugnisse einer Porzellanmanufaktur. Sowohl aus der Wirkung, die jeder dieser Erscheinungsfaktoren für sich ausübt, als auch aus der innigen Synthese, die beide miteinander eingehen, entspringen typische Züge. Bei der Untersuchung einer stilistischen Entwicklung wie bei dem Versuch, ihren

Frage nach der Form an erster Stelle: vom Töpfer geht seit Jahrtausenden jede keramische Produktion aus. Auch das jeweils in der Folge aufkeimende Interesse an plastischer Ornamentierung, an Spiel von Licht und Schatten auf einer Gefäßwand, ist aus dem Bestreben zu verstehen, der Form zu dienen, ihre Flächen zu beleben, Akzente zu setzen. Im Laufe der Jahrhunderte änderte sich aber dieses Verhältnis, verschob sich der Schwerpunkt zugunsten des Dekors. Erweiterte technische Möglichkeiten brachten den Reiz farbigen Schmuckes zum Bewusstsein. Dabei wurde der Aufgabenkreis des Töpfers eingeschränkt, die Verzierung ging schließlich ganz in andere Hände über. Der neue Berufszweig des Keramikmalers entfaltete allmählich außerordentliche Leistungen, wobei jedoch vielfach die ursprünglichen Formgesetze sich lockerten. Die formale Gliederung wurde überspielt, wenn der Künstler dabei seine Virtuosität zeigen konnte, und endlich sank der Gegenstand zum Träger eines kunstvollen Bildes herab.

Rein Porzellan konnte an die in der keramischen Tradition gesammelten Erfahrungen angeknüpft werden. Da der neue Werkstoff jedoch eigener Gesetzmäßigkeit unterlag, so wiederholte sich an ihm die historische Entwicklung: die Aufmerksamkeit neigte sich zunächst der Form zu, in der Folge aber dem Dekor.

Bei der Gründung einer Porzellanmanufaktur bot die technische Einrichtung den Rahmen, sie bestimmte den Beginn und die äußere Entwicklung der Produktion. Die Gestaltung der geplanten Erzeugnisse selbst lag dagegen in den Händen des Entwerfers. Die erste Stufe auf dem Wegdegang zum Gebrauchsgeschirr oder Zierstück bildet bis auf den heutigen Tag sein Modell.

Die Nacherfindung und Erzeugung des Porzellans in Europa bildete nicht nur eine bewundernswerte wissenschaft-

liche Errungenschaft, die dann zur Befriedigung des Repräsentationsbedürfnisses und der Aufbesserung der Finanzen fürstlicher Höfe diente. Vielmehr gingen nachhaltige Auswirkungen auf alle Gesellschaftsschichten von ihr aus. Die bereits im 17. Jahrhundert aufkommende Entwicklung von der kostbaren Kuriosität zum Gebrauchsgut breitete sich aus. Die Verfeinerung des Lebensstiles nämlich, der Genuß von Tee, Kaffee, Schokolade und der Gebrauch des dazu gehörigen Geschirrs wie überhaupt das Bestreben, sich mit geschmackvollen Ziergegenständen zu umgeben, blieb nicht mehr dem 'del vorbehalten. Wohl bestand noch lange Zeit eine deutliche Abstufung zwischen den Bedürfnissen einer fürstlichen Hofhaltung und denen eines bürgerlichen Hauses. Mit der Verbreitung des neuen Materials jedoch vergrößerte sich der Anteil des Bürgerstandes an seinen Erzeugnissen. Die infolgedessen steigende Nachfrage gewann wiederum Einfluß auf die technischen Vorgänge. Schon das 18. Jahrhundert weist Anzeichen einer frühen Industrialisierung auf, doch behauptete sich die Handarbeit in solchem Umfange, daß selbst heute noch zu Recht von Porzellan-Manufakturen gesprochen wird.

Lange Zeit wurden alle Produkte ohne Unterschied nach dem Vorbild des Modelleurs frei auf der Töpferscheibe aufgedreht. Eine Vereinfachung und Beschleunigung dieses Verfahrens brachte die Erfindung der Schablone, die zunächst vorwiegend zum Ausformen von Tellern und anderen flachen Gegenständen benutzt wurde. Bei der Herstellung figürlicher Plastik dagegen wurden von Anfang an Gipsabgüsse vom Modell angefertigt und aus diesen Hohlformen die Stücke ausgequetscht. Eine Weiterentwicklung stellt das Gießen dar, das in der Folge auch bei Kanen, Krügen, Vasen und anderen Hohlgefäßen angewandt wurde. Diese wird stückige Porzellanmasse, sog. Schlicker

in die aufklappbare hohle Gipsform eingefüllt. An ihrer Innenwand setzt sich eine Masseschicht ab, da der poröse Gips Feuchtigkeit aufnimmt. Der zurückgebliebene Schlicker wird ausgegossen, die Form geöffnet und der Gegenstand, nun von lederartiger Konsistenz, herausgehoben. Henkel und Schnaupe werden zumeist für sich gegossen. Auf die gleiche Weise entstehen figürliche Porzellanmodelle. Eine Figur bzw. eine Gruppe nicht in einem Stück herzustellen kann, muß auch heute noch wie im 18. Jahrhundert das Modell zerlegt werden. Bei der ersten Ausführung übernimmt der Modellmeister das Zusammensetzen und das Überarbeiten der Nahtstellen. Später obliegt diese Tätigkeit anderen Fabrikanten⁵⁾; diese Aufgabe erfordert keine künstlerische Selbständigkeit, sondern ein gutes Einfühlungsvermögen.

Als nun um die Mitte des 18. Jahrhunderts in schneller Folge die Manufakturen entstanden, war die Zahl der qualifizierten Porzellanmodelleure noch gering. Es mußten also auch solche Kräfte herangezogen werden, deren Erfahrungen sich auf Fayence und Steinzeug beschränkten. Zwar gehört das Porzellan wie das Steinzeug der keramischen Familie an, deren Hauptmerkmal der gesinterte, d.h. undurchlässige Scherben ist. Dieser gegenüber steht die Gruppe des Tongutes, wozu Steingut, Fayence usw. zu rechnen sind, deren poröser Scherben eine abdichtende Glasur braucht. Und doch nimmt das Porzellan im weiten Bereich der Keramik eine Sonderstellung ein. Die Ursache dafür liegt in seinem Hauptbestandteil, dem Kaolin⁶⁾. Spezifische Eigenschaften, die es verleiht, und Bedingungen, die bei der Verarbeitung erfüllt werden müssen, ziehen eine deutliche Trennungslinie zu den übrigen keramischen Massen. Bezeichnend dafür sind die Fehlschläge, die die Anfangsjahre einer jeden Manufaktur bestimmten. Erst als man sich über die

Unzulänglichkeit der an andersartigen Werkstoffen gesammelten Erfahrungen klar wurde und begann, die technischen Voraussetzungen für die Verarbeitung des neuen Materials zu schaffen, konnten befriedigende Ergebnisse erwartet werden.

Einzig dem Porzellan vorbehalten ist der transparente, weißbrennende Scherben. Er allein bedarf nicht des Dekors, ja nicht einmal der Glasur, um voll zur Geltung zu kommen. Ein anderes bedeutendes Merkmal bildet die außerordentliche Feinheit des Materials. Zwar gibt es eine Vielzahl figuraler Darstellungen und mit mannigfachem plastischen Dekor versehenen Gebrauchsgeschirrs in Steinzeug, Steingut, Fayence und Irdenware, doch erreichen sie kaum eine solche Leichtigkeit, Beweglichkeit der Umrisse und Eleganz wie die entsprechenden Porzellane. Keine der keramischen Massen eröffnet dem modellierenden Künstler so vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten, gestattet ihm vor allem eine so vollkommene Durchbildung seiner Figuren oder Geschirre bis ins kleinste Detail. Andererseits werden ihm allerdings auch Beschränkungen auferlegt. Die schwer schmelzbare Tonsubstanz erfordert außerordentlich hohe Garbrandtemperaturen. Da während dieses Prozesses auch das chemisch gebundene Wasser verdunstet, vermindert sich das Volumen des Gegenstandes um etwa 16%. Selbst in der modernen Porzellanindustrie, die über viel weiter entwickelte Hilfsmittel verfügt⁷⁾, wird der Modelleur besonders bei Plastiken schon im Entwurf auf diese Schwindung Rücksicht nehmen. Um wieviel größer war die Bedeutung dieser Vorsichtsmaßnahme während des 18. Jahrhunderts. Ein allzuweites Ausgreifen von Gliedmaßen ohne ausreichende Abstützung, etwa durch szenisches Beiwerk, hatte Verzerrungen und Mißbildungen zur Folge. Brenntemperaturen und Schwindung der Masse bleiben

gleichfalls nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf die Gesamthöhe besonders figürlicher Darstellungen. Sobald diese ein gewisses Maß überschreitet, besteht die Gefahr, daß sie dem Scharffeuer nicht standhält und die erweichende Masse unter ihrem Gewicht zusammensackt. Versuche, die während der 30er Jahre in Meissen unternommen wurden, z. B. Apostel für die Kapelle Augusts III. annähernd in Lebensgröße auszuführen, schlugen fehl. Auch Tiergruppen Handlans von etwa $1\frac{1}{2}$ m Höhe weisen vielfach Brandrisse auf. Obwohl auch eine Reihe von geglückten Ausnahmen angeführt werden kann⁹⁾, übersteigt die Mehrzahl der Porzellanplastiken des 18. Jahrhunderts kaum die Ausdehnung einer Handspanne.

Jede nachträgliche Interpretation des Stilempfindens einer zurückliegenden Epoche unterliegt subjektiven zeitbedingten Voraussetzungen. Dennoch darf angenommen werden, daß weder die technischen Hindernisse, noch der Verwendungszweck als Schmuck von Tafeln, Kaminen und Mobiliar allein die Größe figürlicher Porzellane begrenzt haben. Die Modelleure hatten wohl ein Gefühl dafür, daß das besondere Wesen der feinen, geschmeidigen Masse im Großformat verlorenging, wo sie dann eher wie eine Nachahmung gröberer Werkstoffe wirkte. Dem Porzellan war es vornehmlich gegeben, in zierlichem Maßstab das galante Leben des 18. Jahrhunderts wiederzuspiegeln und der Nachwelt einen Abglanz davon zu übermitteln.

Der überragende Einfluß, den Meissen mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch auf alle nachfolgenden Gründungen ausübte⁹⁾, beruht auf der Tatsache, daß hier nach jahrzehntelanger Nachahmung Ostasiens endlich ein europäischer Porzellanstil entstanden war. Um 1700 lag die keramische Produktion Europas überwiegend in den Händen einfacher Handwerker und bot Sammlern geringen Anreiz. Ihr Interesse richtete sich eher auf Edelmetalle, deren

Bearbeitung nach wie vor wirklich künstlerische Kräfte auf sich vereinigte. Solange die ostasiatische Importware noch nicht in ihren vorbildlichen Eigenschaften für eine einheimische Formgebung erkannt wurde, waren auch in Meißen die Gestalter des neuen Materials keine Töpfer, sondern zunächst wurde der Goldschmiedemeister Johann Jacob Irminger mit dieser Aufgabe betraut¹⁰⁾. Bestimmend für seine Formgebung war der von Frankreich beeinflusste Augsburger Goldschmiedestil. Allmählich jedoch schränkte er charakteristische Metallformen wie scharf gekantete Gefäßwandungen ein und begann, die Bildsamkeit seines Werkstoffes zu nutzen. Typisch für den Dekor der frühen Meißenner Erzeugnisse ist neben aufgeformten Zieraten die Anwendung von Schliff und Schnitt in Anlehnung an die böhmischen Gläser. Während der 20er Jahre erreichte dann die Beliebtheit der glattwandigen Porzellane nach ostasiatischem Vorbild ihren Höhepunkt, und auch die Thematik des Dekors lehnte sich eng an China und Japan an. Auf großen Flächen entfaltete die zarte Malerei Hérolds in höchster Vollendung einen Widerschein der Wunderwelt des Orients. Johann Joachim Kändler, im folgenden Jahrzehnt zum "Vorsteher bei der Gestaltung" berufen, machte sich noch entschiedener von fremden Materialformen frei. Wenn bei ihm auch noch Anklänge an Metallgefäße vorkommen, wie an Terrinen und birnförmige Kannen, so doch nur noch andeutungsweise in den Grundformen. Er erkannte die charakteristischen Eigenschaften des Porzellans und brachte sie in ihren Möglichkeiten und Grenzen zu voller Geltung. Kändlers Verdienst bestand vor allem in der Entwicklung von Modellen für Tafelgeschirr. Ostasien mit seinen andersartigen Speisesitten hatte dafür kaum Ansätze geboten. Speiseservices, die europäischen Anforderungen genügten, entstanden dort überwiegend nur auf Bestellungen und nach den Entwürfen abendländischer Liebhaber. Irminger

hatte diese Lücke nicht zu schließen vermocht. So hatte sich Meißen, abgesehen von Liergegenständen, bis in die 30er Jahre fast nur auf Kaffee- und Teegeschirre beschränkt.

Zu der Zeit nun, als die zahlreichen kleinen Manufakturen ihre Tätigkeit aufnahmen, hatten sich die reifen Erzeugnisse des Kändlerischen Stiles bereits verbreitet und dienten als Anregung und Orientierung. Obwohl Meißen in den 60er Jahren seinen künstlerischen Zenit schon überschritten hatte und sich andere Strömungen, besonders von Frankreich ausgehend, bemerkbar machten, griff jede Fabrik, auch jede späte Gründung, zunächst auf das sächsische Rokoko zurück.

Auch Fürstenberg. Von Langen hatte um 1720 Sachsen erbt und durch Vermittlung eines Verwandten im damaligen Direktorium zumindest einen gewissen Einblick in den Betrieb genommen. So kam es, daß er beim Aufbau des braunschweigischen Unternehmens nicht nur seine Kenntnisse der technischen und personellen Struktur eines solchen Werkes verwertete, sondern Meißen auch als Stilvorbild heranzog. Und wenn 1747 von Geschirr aus dem Besitz des Herzogshauses die Rede ist, das nach Fürstenberg gesandt werden soll, um dort als Modell zu dienen, so dürfte die Vermutung, daß es sich hierbei um sächsische Ware handelte, die ja um die Mitte des Jahrhunderts noch vollständig den Markt beherrschte, nicht von der Hand zu weisen sein. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch einen im Oktober 1757 abgefaßten Brief Feilners an von Langen. Der Modelleur meldet darin das Eintreffen einiger aus Meißen übersandter Formen und berichtet weiterhin, daß man nach diesen Vorlagen arbeiten wolle. Fürstenberg suchte also in der Tat während seines ersten Jahrzehnts sehr enge Anlehnung an dieses

Vorbild. Wie sich diese Abhängigkeit im Erscheinungsbild der braunschweigischen Porzellane äußerte, läßt sich allerdings heute nicht mehr feststellen, da die Erzeugnisse aus den Jahren 1750-1753 - diese Zeitspanne ist wohl sogar noch weiter auszudehnen - als verloren gelten müssen. Zwar berichten die Akten, wenn auch recht summarisch, über eine erstaunlich reichhaltige Kollektion, über das Aussehen dieser Porzellane ist ihnen jedoch bis auf gelegentliche Hinweise vor allem auf den Ausfall der Farben nichts zu entnehmen. Von erhaltenem Geschirr ist nur ein einziger Teller im Besitz des Victoria and Albert-Museums durch seine Datierung für das Jahr 1758 gesichert. Bei anderen, vornehmlich Teilen von Kaffeeservices, werden nach der Art der Malerei und auf Grund der verwendeten Farben die späteren Jahre als Entstehungszeit angenommen; einige gehören möglicherweise in die Mitte dieses Jahrzehntes.

Diese langjährige Ausrichtung auf Meissen wird die Produktion der Anfangszeit dennoch nicht ausschließlich bestimmt haben. Inzwischen waren durch den Eintritt Benckgraffs, Zeschingers und Feilners auch Anregungen aus Höchst - das zwar seinerseits von Meissen abhängig war, daneben aber andere Einflüsse aufgenommen und Eigenes entwickelt hatte - nach Fürstenberg gelangt. Außerdem wird den Modellmeistern der 50er Jahre trotz der noch geringen Erfahrung in Meissen mit dem neuen Material eine künstlerische Selbständigkeit nicht abzusprechen sein. Auch im folgenden Jahrzehnt lagen ja die äußeren Verhältnisse noch ungünstig, und dennoch zeigt sich an den frühen erhaltenen Erzeugnissen eine zaghafte Entwicklung eigener Gedanken. Warum hätte sie sich nicht auch schon in den Jahren davor vollziehen können? Die Tatsache allerdings, daß die Eigenart der Manufaktur sich nur im Detail spiegelt, bleibt durchaus verständlich

zu einer Zeit, da es gang und gäbe war, die Grundtypen des Geschirrs aus einer bestimmten Quelle, nämlich Meissen, zu beziehen.

FIGÜRLICHE PLASTIK

Steht auch zahlenmäßig die Produktion figürlicher Porzellane der Fürstenberger Manufaktur hinter der anderer Unternehmen wie Meißen zurück, so hat doch ein lebendiges Interesse daran seit den Anfängen bestanden. Daß nur wenige plastische Erzeugnisse in die Jahre bis etwa 1770/75 zu datieren sind, mag, wie schon bemerkt, an der bis dahin schlechten Qualität der Masse gelegen haben. Die Akten¹⁾ ergeben ferner, daß Stefan Böhmer von 1757 an bis zum Ende seiner Tätigkeit in Fürstenberg 1768 als einziger den Titel eines Modellmeisters führte. Während all dieser Jahre lag die Formgebung somit in seinen Händen, wenn ihm auch andere Fabrikanten zur Seite standen, die teilweise wohl selbständig arbeiteten.²⁾ Da nun, vor allem während der Anfangszeit, die Aufgabe der Modelleure überwiegend im Bereich der architektonischen Gestaltung ist, ist es erklärlich, daß plastische Ziergegenstände zunächst zurückstehen mußten.

Unter den erhaltenen figürlichen Darstellungen gehört eine 1754 in den archivalischen Berichten erwähnte Folge von "Statuen die Komödie vorstellend" zu den frühesten. Obwohl weitere Erläuterungen fehlen, gab es bereits für Stegmann keinen Zweifel, daß sich diese Notiz nur auf Figuren der Commedia dell'arte beziehen konnte. Welche andere Erscheinungsform barocken Theaters durfte wohl auch für sich in Anspruch nehmen, als die Komödie schlechthin in aller Munde zu sein.

Der besondere Reiz dieser Art des Lustspieles³⁾, die vom 16. Jahrhundert an bis zum Niedergang des Ancien Régime in ganz Europa, besonders in Frankreich, Italien und vornehmlich in England, den Lebensbildern, lag in der Improvisa-

tion. Es ist dies jedoch nicht gleichbedeutend mit völlig freischöpferischer Spielweise. Denn neben typisierten Szenarien, die das Kernstück einer jeden Aufführung bildeten, wie etwa Liebesszenen, Gerichtshandel, Gaunereien und dergleichen, gab es ein reichhaltiges Repertoire von Redewendungen und Gebärden nicht nur für bestimmte Situationen sondern auch fast leitmotivartig für die einzelnen Charaktere. Im Laufe der Zeit wurden sogar Hilfsbücher geschaffen mit vorgeformten Zornesausbrüchen, Wahnsinns- und Verzweiflungsszenen, wirksamen Gags und Scherzen. In der Verschmelzung dieser Ingredienzien jedoch im Ausspinnen der Details und im Abfassen des endgültigen Wortlautes waren die Spieler selbständig. Diese Freiheit stellte umso höhere Anforderungen an ihre Gewandtheit und Geistesgegenwart, als das dramaturgische Instrumentarium nicht nur fest umrissen sondern bald auch allerorts bekannt war. Um das Publikum zu fesseln, mußten die Aufführungen etwa " einem Kaleidoskop vergleichbar sein, das mit einer gleichbleibenden Anzahl farbiger Gläser dennoch bei jeder Wendung ein neues Gesamtbild ergibt."⁴⁾ Den zugkräftigsten Anziehungspunkt bildeten aber die nicht zur Handlung gehörenden Zwischenbemerkungen. In ihnen war der Darsteller " die redende Tageszeitung, das aktuelle Skandalblatt."⁵⁾

Während die Anzahl der Mitwirkenden wie auch die namentliche Bezeichnung und die Rolle einiger Figuren je nach dem Stück abwechselten, gehörten gewisse Charaktere zum unveränderlichen Bestand der Commedia. Diese waren nicht nur typisiert in Kostüm und Mundart, sondern besaßen auch zeitsatirische Bedeutung. " Venezianischen Krämergeist"⁶⁾ verkörperte z.B. der reiche, doch geizige, der überaus neugierige und mißtrauische, aber oftmals überlistete Kaufmann Pantalon. Gegen spanischen Erobererhochmut richtete sich die Gestalt des neapolitanischen Capitano Spavento, " des Eisenfressers, dem kein Feind und keine Frau

widerstehen kann und den doch ein unerwartetes Geräusch erzittern und unverständliche Worte murmeln läßt, der eine feine Nase für Bratengeruch hat und den Weg in jede Küche findet.⁷⁾ Bologna stellte im Dottore den pedantischen, bornierten Gelehrten und Bergamo die schlaun und zugleich dumm dreisten Diener. Der Harlekin ist eine der ältesten Komödiantenfiguren überhaupt. Bei anderen wie Scaramuz und Mezzetin ging der Name auf das Pseudonym berühmter Schöpfer dieser Rollen zurück. Nicht fest umrissen waren mit Ausnahme der Colombine die Partien, Namen und Gewänder der Frauen. Die Darstellerinnen kleideten sich à la mode oder trugen Fantasieloküste.

Umstritten bleibt der Ursprung der Commedia dell'arte. Jedoch vermitteln die divergierenden Meinungen zusammen genommen ein deutliches Bild von der Verschiedenartigkeit und Vielfalt der Elemente des Spieles. Seine Quellen wurden einmal in den Possen des italo - griechischen Kulturkreises gesucht. Die sog. Atellanen, Szenen von drastischer Komik aus dem Leben der oskischen Kleinstadt Atella des unteritalischen Schilddes, bringen schon die improvisierte Darstellung aktueller Geschehnisse und lassen feststehende Gestalten auftreten. Einige dieser Charaktere wirken geradezu wie Vorläufer der italienischen Typen. Wie in Pappus, einem alten, von seinen Angehörigen ständig hintergangenen Gecken, das Motiv des Pantalon anklingt, so scheinen Maccus und Bucco, beide lüstern, gewaltsam und einem guten Mahle beseht, im Capitano zu verschmelzen, während Dessemus, ein schlauer Betrüger, in den Dienerrollen fortlebt. Eine zweite Wurzel wird im antiken Tragtentheater mit seinen Hauptgestalten Karagöz und Hadschievad zu erblicken sein. Da auch in diesen Spielen antike Vorformen, wie vor allem wiederum die Atellanen, weiterwirken, gelangten also auf dem Umweg über die Levante nochmals Impulse aus italo - griechischen Quellen in den Entstehungsbereich der Commedia.

Manches kommt schließlich aus Italien selbst. Die Lokalisierung der einzelnen Typen und ihre mundartliche Differenzierung finden sich in frühen Dialektkomödien, z.B. in den Sieneser Handwerksspielen und bei dem Paduaner Belcolco, der mit seinem wilden Ruzzante eine dauernde Volksgestalt schuf. Endlich dürften Anregungen auch von Karnevalsbräuchen und den rhetorischen Improvisationen der Akademiker ausgegangen sein.

Das Verhältnis zur Commedia erudita erweist selbst bei Betonung gemeinsamer Züge wie der plautinischen Elemente die Eigenständigkeit der Commedia dell'arte. Die an den Fürstenhöfen übliche Theaterkunst orientierte sich ausschließlich an der antiken Literatur, die volkstümlichen Stegreifspiele entnahmen dagegen ihre Stoffe der Gegenwart und dem Milieu ihres Publikums⁸⁾: "Was die gelehrten Dichter und Nachdichter nicht wagen durften, das war die Stärke der Commedia dell'arte: die Zeitsatire, der schlagfertige Spott, der Witz, der anständige wie der unanständige."⁹⁾ Zahlreiche Anhänger fanden sich auch bald in den oberen Ständen. Zeitweise gehörte es fast zum guten Ton, die Nachkommenschaft der Akteure aus der Taufe zu heben.¹⁰⁾ Die Gunst dieses Zuhörerkreises dürfte auch seit dem Ende des 16. Jahrhunderts das Auftreten einer beträchtlichen Zahl von Truppen außerhalb Italiens gefördert haben.¹¹⁾ Aber obwohl diese sogar die lokale Theaterkunst beeinflussten¹²⁾, ist die Commedia jenseits der Alpen nie heimisch geworden. Da die Südländer im Gegensatz

zu den Norditalienern eine tiefere Kenntnis der verschiedenen mundartlichen Differenzierung und manche Anspielung unverständlich bleiben. Ferner war die Verpflanzung von der italienischen Piazza an Fürstenhöfe der Commedia nicht trügend, sie beraubte sie ihres besonderen Reizes, der derben Volkstümlichkeit wie des unmittelbaren Zusammen-

hangs zwischen Spiel und Publikum. Ohne diese Basis aber mußte die Commedia erlahmen. So wandte sich mit fortschreitendem 18. Jahrhundert das Interesse nördlich der Alpen wieder mehr dem bürgerlichen Lustspiel zu. In Italien jedoch, wo das Stegreifspiel nicht aus seiner ursprünglichen Umgebung herausgerissen wurde, trat es zwar allmählich hinter dem Schaffen Goldonis zurück, doch erhielt es sich in Resten noch bis ins 19. Jahrhundert.¹³⁾

Auf andere Weise drang das Thema in die bildende Kunst ein. In Italien ist diese Volkskunst künstlerisch kaum beachtet worden. Die seltenen bildlichen Darstellungen daraus stammen zum Teil aus ihrer Entstehungszeit, zum Teil aus dem 18. Jahrhundert, als venezianische Maler das Leben ihrer Stadt zu schildern begannen.¹⁴⁾ Einen Niederschlag fand die Commedia dort, wo ihr bei aller Anpassung an das Lokalkolorit der Reiz des Fremden anhaftete. Ein frühes Beispiel auf deutschem Boden, die sog. Warrentreppe von 1576 auf Burg Trausnitz bei Landshut, blieb ohne Nachfolge. Frankreich dagegen brachte im ausgehenden 17. Jahrhundert eine künstlerische Behandlung des Themas hervor, die im Werk Watteaus ihre reifste Ausdeutung erlebte. In Paris hatte sich nämlich als einzige außerhalb Italiens eine ständige Gruppe niedergelassen. Nach den Aufführungen im Hôtel de Bourgogne entstand eine Fülle graphischer Blätter, unter anderem sogar von LeBrun. Die Beliebtheit der Comédie Italienne erklärt auch, daß eine Flut an Darstellungen mit dem Jahre 1697 einsetzte, als die Künste wegen Verunglimpfung des Königs und seiner Entressen geschlossen wurde. Aber damit nicht genug, das königliche Verbot forderte dazu heraus, im privaten Kreis selbst Comedien zu spielen. Als das Theater 1716 seine Pforten zu neuen Künsten, hatten andere Formen der Bühnendarstellung schon so sehr an Bedeutung gewonnen, als daß sich die Gruppe Piccoloni noch hätte durchsetzen können. Während in Frankreich also nach der Jahrhundertwende das

Interesse an der italienischen Stegreifkomödie verblaßte, erreichte es in Deutschland einen letzten Höhepunkt, wobei die Nachahmung des westlichen Nachbarn mitgespielt haben dürfte. In zahlreichen Stichwerken wurden die bekannten Typen den französischen Vorlagen nachgebildet. Ebenso erschienen sie auf Gobelins, Supraporten und dergleichen. Auch die Sitte, selbst in das Kostüm eines Pantalons oder einer Colombine zu schlüpfen, wobei die Stiche als Vorlagen dienten, fand ihren Weg von den Pariser Salons in die höhere Gesellschaft. Da nun die Porzellanmanufakturen ihrerseits fürstlichen Besitzern gehörten, fand das Thema auch an solchen Orten Eingang in die Porzellanplastik, die nie eine italienische Truppe gesehen hatten. Der Ausdruck "Statuen die Komödie vorstellend" bezieht sich also nicht auf die ursprüngliche Form der Commedia, wie diese auch nicht Gegenstand der allgemeinen Beliebtheit war. Vielmehr stellen die Figuren Abbilder der höfischen Gesellschaftsspiele dar. Ebensowenig geben die Stichwerke, die in Frankreich und anderswo erschienen das originale italienische Stegreiftheater wieder. Sein unverfälschtes Bild wäre nur im unmittelbaren Umkreis der Piazza aufzufangen gewesen. Solche echten Zeugnisse aber sind selten. Ihre reifste Ausprägung dürfte in den meisterlichen Stichen Jacques Callots von 1618/22 zu erblicken sein.

Der Anstoß, die Gestalten der Commedia dell'arte in Porzellan erstehen zu lassen, ging in erster Linie von dem Wunsch der fürstlichen Unternehmer nach Selbstdarstellung aus. Doch werden auch die Modelleure selbst ihren Anteil daran gehabt haben, daß die Komödianten in der Kollektion fast aller Manufakturen auftauchten. Kam doch diese heitere, bunte Gesellschaft dem Charakter des Materials, das zum Spiel von Formen und Farben, Licht und Schatten herausformerte wie kaum ein anderes, aufs lebendigste entgegen.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts befand sich im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums zu Braunschweig¹⁵⁾ eine Statuette, die, obwohl nicht mit einer Beschreibung, als Fürstenberger Erzeugnis identifiziert werden konnte. Dieser Mann in langen Hosen, einem Wams und einer muschelartigen Kopfbedeckung, ist im Begriff, sich nach hinten zu ziehen. Er stellt den Capitano oder Capitaine, eine Figur der italienischen Komödie dar. Nun besitzt das Braunschweiger Museum eine kleinere, motivisch aber sonst übereinstimmende Wiederholung des Capitaines. Wie Scherer nachwies¹⁷⁾, gehörte diese zu einer Folge von Theaterfiguren, die die Modelleure Luplau und Rombrich 1774 anfertigten, und zwar, wie aus den noch zu erläutern den Unterlagen hervorgeht, als Kopien nach Originalen von anderer Hand. Für Scherer gab es keinen Zweifel, daß die Vorbilder in Fürstenberg selbst zu suchen seien, zumal die Akten von 1754 eine solche Serie nannten¹⁸⁾. Einen Anhaltspunkt für die namentliche Bezeichnung boten die knappen Beschreibungen des sog. Formverzeichnisses¹⁹⁾. Es handelt sich um drei zusammengefügte handschriftliche Verzeichnisse vor allem der kleinplastischen Erzeugnisse von etwa 1770 an, die sich noch heute in Fürstenberg befinden. Die Figuren sind mit einer Nummer versehen und nach ihrer Größe geordnet, gelegentlich ist das Entstehungsjahr, der Meister und auch wohl das Vorbild angegeben. Die unregelmäßig und lückenhaft geführten Aufzeichnungen bilden allerdings, besonders was die nachträgliche Erfassung figuraler Produktion vorangehender Jahre betrifft, eine unsichere und mangelhafte Quelle. Sie haben überdies so sehr gelitten, daß sich nur mehr mit Mühe feststellen läßt, wie sie zusammengehören und wie ihre vollständigen Titel lauten, die noch Scherer 1909 nannte²⁰⁾.

Durch unterglasurblaue Marken als Fürstenberger Erzeugnisse gesichert waren allerdings nur zwei der Stücke. Doch nach der Meinung Scherers wie auch Schmidts kann das eingeritzte F, das verschiedentlich vorkommt, als Fabrikmarke angesehen werden. Im übrigen gibt es noch andere Ritzzeichen, deren Bedeutung noch nicht ganz geklärt ist, an gemarkten wie an ungemarkten Stücken, so daß sich auch daraus die Herkunft aus einer Quelle ableiten läßt²¹⁾. Als Schöpfer der ursprünglichen Serie wurde Simon Feilner vermutet, um so mehr, als Leplau und auch noch eine andere Litzenfoler Porzellanfabrik, die sogenannte Bergbande, teilweise nachgebildet haben.

Im Formverzeichnis sind unter der Überschrift "Nr. C oder 3 (diese Art hat eine Höhe von 5-6 Zoll) Italienische Cômœdianten" aufgeführt.

- Nr. 261 P a n t a l o n mit langem Mantel und Bart
1774 von Leplau copiert²³⁾
- Nr. 266 P a n t a l o n e mit langem Mantel unter
welchem sie beide Hände auf dem Rücken hält
- Nr. 278 S c a r a m u t z in der rechten Hand zwei
Briefe in der linken einen Beutel
- Nr. 281 S c a r a m u t z e mit einem Fächer in der
linken Hand die rechte Hand hinter den Rock
gefaßt
- Nr. 272 H a r l e q u i n mit der Pritsche unter dem
linken Arm
- Nr. 273 H a r l e q u i n e die rechte Hand in die
Seite mit der linken die Pritsche haltend
- Nr. 275 B a g o l i n mit einer Zitter

- Nr. 276 *C i n t h i o* mit dem Degen in der Hand
- Nr. 271 *P i e r o t* beide Arme am Leibe hangend und die Hände abwärts haltend
- Nr. 279 *C a p i t a i n e* den Degen ziehend
- Nr. 270 *D r. B a l v a r e l* ²⁴⁾ mit einem großen Hut beide Hände vorwärts gestreckt und ein paar Handschuh im Gürtel steckend
- Nr. 282 *C o l o m b i n e* mit einer Larve in der linken Hand
- Nr. 283 *I s a b e l l a* mit beiden Händen die Schürze haltend
- Nr. 280 *R a g o n d e* die linke Hand in der Seite mit der rechten den Rock fassend
- Nr. 293 *M e z e t i n* eine sich streckende Figur

Neben der kleineren Ausführung des Braunschweiger Capitaines sind von den späten Plastiken nur mehr wenige erhalten ²⁵⁾, die nach 1900 eingetauchten Vorläufer jedoch haben sich in mehrfachen, der farbigen Staffierung nach unterschiedlichen Exemplaren erhalten. Ihre Größe beträgt zwischen 18 und 21 cm. Zwischen Original und Kopie besteht somit eine Differenz von sechs bis neun cm, die nicht zufällig sein kann und auch Verwechslungen ausschließt, da kaum anzunehmen ist, daß bei der Nachmodellierung der 70er Jahre zusätzliche Stücke in Originalgröße angefertigt wurden ²⁶⁾.

Obwohl aus dem Formverzeichnis eindeutig hervorgeht, daß ein Pierrot zu der Gruppe gehörte, nahm Scherer ihn nicht in seine Liste mit auf ²⁷⁾, sondern brachte die ~~Pierrot~~ ²⁸⁾ mit den übrigen in Verbindung ²⁸⁾, wobei nicht die Beschreibung auf ihnen korrespondieren genau zu, was durchaus nicht immer

der Fall ist. An Stelle des Pierrot nennt Scherer als fünfzehnte Figur einen Scapin, Nr. 204 im Formverzeichnis, der dort jedoch mit der Datierung 1772 und der Zuweisung an Rombrich für sich allein steht. Da aber auch der Scapin zur italienischen Komödie gehört, wird diese Gestalt doch zu den übrigen zu rechnen sein. Durch Zufall wurde im Sommer 1964 ihre Mutterform in der Manufaktur selbst aufgefunden und nach sorgfältiger Ausbesserung der Schäden die Figur neu ausgeformt. Sie mißt etwa 12 cm, was der Höhe der anderen Kopien entspricht. Da ein Scapin in Größe der Originalserie nicht bekannt ist²⁹⁾, erhebt sich die Frage, ob diese Gestalt überhaupt zu denen der 50er Jahre gehört hat und 1772 sozusagen als Probestück kopiert worden ist, oder ob die ursprüngliche Folge die Modelleure der 70er Jahre reizte, von sich aus den Kreis der Schauspielertypen zu erweitern. Das allgemeine Interesse an dem südländischen Stegreiftheater blieb ja bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts lebendig³⁰⁾. Allerdings besitzt die Annahme, der Scapin sei eine selbständige Schöpfung Rombrichs, wenig Wahrscheinlichkeit. Verwunderlich wäre es, hätte sich der Modelleur zunächst nach eigenen Vorstellungen mit dem Thema befaßt, nach Fertigung einer einzelnen Figur sein Vorhaben aufgegeben, sich zwei Jahre später aber an der Kopienfolge beteiligt. Rombrich hat öfters kleinplastische Vorbilder kopiert, vielfach sehr getreu nach der Vorlage. So z.B. den Dottore³¹⁾. Ein weiteres Beispiel bildet der "Ruthengänger", der als Nachbildung nach der Bergbande Feilners gleichfalls in den 70er Jahren entstand. Motivische Abweichungen sollen vermutlich den Eindruck vollkommener Abhängigkeit vermeiden; sie sind aber zu geringfügig, als daß Anspruch auf künstlerische Originalität erhoben werden

könnte. Rombrichs Bergmann übernimmt nicht die leichte, gefällige Drehung über die linke Schulter und hält seine Beine annähernd parallel, während der Feilnersche sie bewegter abwinkelt. Verkrampt wirkt die Armhaltung, reizlos der Kontur des Fahrleders. Auch die Modellierung läßt nach, z.B. an den Beinen, wenngleich Rombrich in der Durchbildung des Rückens teilweise Feilner zu folgen vermag. Angesichts von Rombrichs Gesamtwerk und seines Verhältnisses zu den jeweiligen Vorbildern, darf wohl auch für den Scapin ein solches angenommen werden.

So sehr die knappe Skizzierung der einzelnen Gestalten im Formverzeichnis auch zur Identifizierung der Originalserie beigetragen hat, so weist doch ein Vergleich mit den Figuren selbst zumindest in zwei Fällen grobe Abweichungen auf. In der Commedia verkörpert Isabella die junge Herrin, ausgezeichnet durch ihre reiche elegante Kleidung, so daß die Gewandung der Feilner zugeschriebenen Darstellung die Namensgebung richtig erscheinen läßt. Die in der Beschreibung erwähnte Schürze fehlt ihr allerdings. Größer noch sind die Unterschiede bei der Scaramutze. In den Akten heißt es: "mit einem Fächer in der linken Hand die rechte Hand hinter den Rock gefaßt". Die Figur trägt keinen Fächer, die Rechte ist in die Seite gestützt, die Linke greift unter den Überrock.

Diese Veränderungen in den Kopien, auf die sich das Formverzeichnis unter Angabe der Größe und des Entstehungsjahres ja eindeutig bezieht, gehen wohl kaum auf Luplau oder Rombrich zurück. Ebenso wie Rombrich wahrte auch Luplau in der Nachbildung einen hohen Grad motivischer Übereinstimmung³²⁾, wie die Gegenüberstellung seines Capitaines mit der Feilnerschen Figur zeigt. Bei der Isabella ist die Frage nicht mit Sicher-

heit zu beantworten, da die Miniatur bisher verschollen ist. Vielleicht handelt es sich auch nur um Flüchtigkeitsfehler bei den Eintragungen ins Formverzeichnis. Wurde etwa der Mantel der Isabella fälschlich als Schürze bezeichnet oder sogar die Beschreibung zweier Figuren in einer einzigen vereinigt, so daß die Aufzeichnung nicht einmal in Hinblick auf die Kopienfolge vollständig sein würde, d.h. nicht alle Stücke der Serie von 1774 aufgeführt wären? Auch ist der Verdacht, daß nicht alle Darstellungen der 50er Jahre nachgebildet wurden, daß also eine Differenz zwischen beiden Gruppen bestand, nicht von der Hand zu weisen. So ist nämlich die unter dem Namen Scaramutze gehende Figur mit der im Verzeichnis gemeinten nicht identisch. Dabei gehört sie ihrer Erscheinung nach jedoch in die Reihe von 1754 und taucht auch unter den Stichen auf, die vermutlich als Vorlage dienten. Da nun eine Verwechslung auszuschließen ist, keine andere Charakterisierung auf sie zutrifft, die motivischen Veränderungen in Hinblick auf die sonst herrschende Übereinstimmung aber beträchtlich sind, so darf angenommen werden, daß die fragliche Figur entweder nicht kopiert oder im Verzeichnis ausgelassen wurde. Da die im Formenbuch erwähnte Scaramutze eindeutig unter "von Lep-lau copiert" steht, müßte die der Originalserie als verschollen gelten³³⁾. Offen bliebe außerdem der richtige Name der sogenannten Scaramutze³⁴⁾.

Obwohl sich die vorangegangenen Überlegungen nur zu einem Teil auf Tatbestände stützen können, lassen sich auf Grund der Beschreibung in den Akten und ihres Vergleiches mit dem erhaltenen Bestand der beiden Ausformungen der *Commedia dell' arte* folgende Serien rekonstruieren, wobei natürlich die Möglichkeit besteht, daß die Gesamtzahl der Stücke damit noch nicht erfaßt ist³⁵⁾.

1754; etwa 18 - 21 cm

1774; etwa 12 cm

Pierrot	Pierrot
Colombine	Colombine
Isabella?	Isabella?
Mezetin	Mezetin
Scapin?	Scapin
sog. Scaramutze	Scaramutze (wie beschrieben)
	Scaramutze

Anregung und Ausgangspunkt der Fürstenberger Commedia dell'arte wurden zunächst in dem weit verbreiteten Münchener Scherzkalender (1754) vermittelt, der auch Arthur Lane eine Reihe graphischer Blätter im Besitz des Victoria and Albert-Museums veröffentlichte³⁸⁾, die eine noch engere Verwandtschaft mit den Fürstenberger Akteuren aufweisen als der Augsburger Komödienroman. Allerdings sind die Blätter beschnitten, die Darstellungen wie Figurinen auf Kartons aufgezogen, so daß ihre Herkunft ungewiß blieb. Im Zusammenhang mit seinen Studien zu Würzburger Wirkereien des 18. Jahrhunderts³⁹⁾, vor allem zu Wandtafeln, vermerkte jedoch Döry bei Darstellungen der Commedia dell'arte eine

motivische Abhängigkeit nicht allein von den Augsburger Stichen, sondern auch von einer zweiten graphischen Ausgabe dieses Themas im Verlag Wolrab in Nürnberg. Diese Blätter, die denen Schübler-Probsts zeitlich vorangehen, entsprechen weitgehend der englischen Folge bis auf gelegentliche Abweichung in der Drehung einzelner Figuren, im Faltenwurf und dem Umstand, daß die letzteren ihres szenischen Beiwerkes beraubt sind. Für beide Serien nimmt der Autor zu Recht eine gemeinsame französische Quelle an⁴⁰⁾, denn in Frankreich hatte ja das Thema zuerst auf breiter Basis seinen Niederschlag in der bildenden Kunst gefunden.

Was nun die Stiche selbst betrifft, so stellen sie eine Sammlung heterogener Motive dar, wie sich auch graphischer Duktus und Proportionierung deutlich voneinander unterscheiden. Während der Pantalon über mehrere Stufen hinweg von der mächtigen Figur auf dem Stich Callots von 1618 abzuleiten ist, zeigen andere Blätter eine motivische Verwandtschaft mit Watteau. So besteht eine gewisse Übereinstimmung zwischen der Dame Ragonde und der Colombine⁴¹⁾ auf dem Gemälde "Une mascarade où les habits sont italiens"⁴²⁾, ferner zwischen Bagolin und dem Musikanten des "Concert en famille ou sous un habit de Mezzetin"⁴³⁾, sowie zwischen dem Mezzetin der Stichfolge und der linken Randfigur der "Comédiens italiens"⁴⁴⁾. Die Vorbilder des Pierrot und des Harlekin schließlich sind in vielfältigen Variationen im Werk des französischen Meisters anzutreffen. Allerdings ist die Qualität der Stiche so gering, daß nicht an eine unmittelbare Kenntnis Watteaus gedacht werden darf, obwohl seine Gemälde wie die Komödianten seiner Ornamentstiche zahlreiche Nachahmer fanden. Watteau war mit dem Thema bei seinem Lehrmeister Gillot bekannt geworden. Diese Verbindung

zeigt sich z.B. in der Gestalt des musizierenden Mezzettin, die er in vielerlei Fassungen wiederholt und die auch Eingang in seine "Fêtes galantes" gefunden hat. Der Gilles weist, zwar in Rückansicht, seine typische Haltung und Kleidung auf. Doch stammt das Motiv nicht von Gillot selbst sondern erscheint bereits auf dem Blatt "La baguette de Vulcain", das um 1697 bei LeRoux herausgegeben wurde⁴⁵⁾. Während Watteau aber die Gestalten schon sehr bald von ihrer routinierten Starre befreite und mit Leben erfüllte, knüpfen die Stiche an das Entwicklungsstadium der Jahrhundertwende an. Die Maler und Stecher dieser Periode wie de Troy, Simpol, LePautre, Picart und andere hatten die Tradition geschaffen und damit auch einem Watteau den Weg gewiesen, doch blieben sie illustrativ am Stoff hängen.

Eine Hauptfigur der italienischen Komödie und einer der unveränderlichen Bestandteile in ihrem improvisierten Geschehen ist ein bärtiger Alter⁴⁶⁾, Pantalón. Sein langer Mantel, das zeitgenössische Kostüm venezianischer Kaufleute⁴⁷⁾, wird wie der Name beibehalten. In Haltung und Gebärde dagegen zeigt sich ein gewisser motivischer Spielraum, ohne daß jedoch an den Charakter gerührt wurde. Kein Elter in der langen Kette von Gemälden, graphischen Blättern und Plastiken, das auf diese typischen Wesenszüge verzichtete, wie z.B. die Neugierde im "spähend und witternd"⁴⁸⁾ vorgeneigten Oberkörper, unterstrichen durch die schmale, fast übertriebene Gesichtslinie, vor allem der Nase. Fast immer hält er eine Hand unter dem weiten Mantel verborgen, "denn er gibt nicht gern"⁴⁹⁾.

Diese traditionellen Lage besitzenden denn auch die Plastiken der Darstellung. Wie in der graphischen Vorlage erfährt jedoch das Register typischer Gesten eine

Erweiterung durch das Bartstreichen: unverhohlene Neugierde wird reizvoll mit spöttelnd geheucheltem Desinteresse verbrämt. Die Figur, etwa von der Größe einer Handspanne, steht auf einem flachen Sockel, den einige aufgeformte Blumen und Blätter zieren. Auf der Hüfte bildet der linke Ärmel mit der den Mantel untergreifenden Hand ein schneckenförmiges Faltengebilde. Hier bricht die aufsteigende Linie des linken Beines in die Neigung des Oberkörpers um, die noch durch den Buckel verstärkt wird. Scharf sticht der Bart nach vorn. So ist die Statuette in lebhaften Brechungen aufgebaut. Ein Gegengewicht dazu bilden rechts das leicht gebogene Bein und der angewinkelte Arm, von dessen Beuge der Mantelärmel nach unten durchhängt sowie die aufrechte Hüftpartie und die schwere Stofflichkeit des Mantels, dessen breite Falten von der Körpermitte aus abfallen und auf dem Sockel auslaufen. Die Kleidung besteht aus Wams, Kniehosen und Mantel. Eine dünne Kappe umschließt das Haar, darauf sitzt ein flacher Hut. Im Gürtel stecken ein Schnupftuch und ein kurzer Dolch. Schleifen am Knie und an den Schuhen runden das Bild eines wohlgekleideten Mannes ab.

Der Vergleich mit dem graphischen Vorbild zeigt auf den ersten Blick motivische Übereinstimmung bis ins Einzelne. Da es sich aber um eine Rundfigur und nicht nur ein Relief handelt, erschöpft sich die Tätigkeit des Modelleurs nicht einer Abschrift. Die Übertragung ins Dreidimensionale wirkt eher wie die Lösung einer Gleichung mit mehreren Unbekannten. Gibt doch eine graphische Vorlage nur einen Anblick des Motivs, sei es im Profil, in Dreiviertelansicht oder en face. Mehr noch als eine Großplastik wird aber die bewegliche Porzellanstatuette von allen Seiten betrachtet, hin und her gedreht und gewendet, was schon mit ihrer

Größe und ihrer Bestimmung als Tafelschmuck zusammenhängt. Je nach Anlaß oder Thema wird sie hierhin und dahin verschoben, und jeder Tischgast erblickt das heitere Schauspiel aus einem anderen Winkel. Auch als gegen Ende des 18. Jahrhunderts das bunte Volk mehr und mehr von der Tafel verschwand, um eigens dafür geschaffene Vitrinen zu zieren, erhielten die Figuren keinen festen Standort in einer bildhaften Aufstellung, sie wurden nicht ein für allemal in die Reihe gebracht, sondern wahrten ihre Beweglichkeit und gingen als bewunderte Kostbarkeit von Hand zu Hand.

Die graphische Vorlage mußte also plastisch ergänzt werden, gleichgültig, ob der Künstler nur Anregung oder thematische Übereinstimmung suchte. Dabei mußte er sich mit dem formalen und inhaltlichen Charakter des Vorbildes in Einklang halten, und diese Aufgabe ging über ein additives Ergänzen hinaus. Zu bewältigen blieb ferner die Umsetzung in das plastische Material mit seinen formbedingenden Eigenarten.

In der Stichvorlage wird der Körper unter der Kleidung nur an Kopf und Hals sichtbar. Obwohl ebenso in Stoffe gehüllt, läßt er sich an der Figur rundum abtasten. Das Gewand folgt jetzt seiner Bewegung, nicht umgekehrt. Und was das Blatt mit graphischen Mitteln wie Schraffur, Tonwert und Umriss erreicht, wird nun von gewölbten und gekrümmten Oberflächen vervolllicht. Von blauer Nachahmung ist also keine Rede. Der Modellleur kann Licht und Schatten nicht als unveränderliche Größen behandeln wie der Graphiker, vielmehr verleiht ihr steter Wechsel seiner Figur immer neuen Reiz; je nach dem Lichteinfall wandelt sich ihr Ausdruck, wodurch sie einen gewissen Grad potentieller Beweglichkeit erhält. Da seine Darstellung also nicht von ihren Flächenworten her bestimmt wird, muß sich der Urheber

des Fürstenberger Pantalon vor dem Griff zum Modellierten den Körper plastisch vorgestellt haben und darin liegt eine eigene künstlerische Leistung.

Die Betrachtung eines Details wie des Mantels von der Hüfte abwärts, mag diese Umsetzung der graphischen Vorlage ins Porzellan samt der Ergänzung fehlender Ansichten aus vorgegebenen Motiven sowie den Abstand zwischen Vorbild und Nachbildung verdeutlichen. In der graphischen Ausführung wird die Stoffmasse durch die Dichte der Strichführung und die Schwingungen der Saumlinie in unterschiedlich tiefe Falten gegliedert. Verkürzungen vertreten die natürliche Rundung. Der Mantel legt sich eng an den Körper, betont durch den geschlossenen Kontur. In Kniehöhe setzt eine S-Linie an, die das Anheben des Mantels veranschaulicht. Der Modelleur verstärkt dieses Motiv, zieht den Wulst bis auf den Rücken. Die Bewegung wird raumgreifend, wobei das Gewand sich teilt. Während die linke Hälfte des Mantels den Sockel nicht mehr berührt, hängt die rechte, der Schrittstellung folgend, in einer weichen Kurve nach unten durch und läuft schleppend auf der Standplatte aus. Dieser Verlauf der rechten, auf dem Blatt unsichtbaren Hälfte ist freie Erfindung, Anhaltspunkte gibt der Stich allenfalls in der Haltung der Figur. Die lebensvolle Umsetzung der vorgegebenen Motive vermeidet, daß der Fürstenberger Pantalon von der Stoffmasse erdrückt wird. Durch die plastische Abstufung entsteht jedoch ein lebhaftes Gebilde, wie eine Kaskade durch Überschneidungen und Staffelung der Falten gegliedert, das geradezu einlädt, mit tastender Hand dem Spiel zu folgen. In dem bildsamen Material gewinnt die Neuschöpfung sogar einen höheren Realitätsgrad, mehr Stofflichkeit als der Stich. Scharfe Knickungen, wie in der Schulter, am Bausch und steife, unartiku-

lierte Partien, wie am rechten Ärmel, werden aufgelöst- Daneben erforderte die Übertragung ins Porzellan auch technisch bedingte Veränderungen. Die hüpfende Bewegung auf dem Stich ist betont durch den linken, nur mit der Spitze aufgesetzten Fuß. Die Fürstenberger Figur dagegen steht fest mit beiden Füßen auf dem Sockel, wobei das Körpergewicht sichtbar auf dem rechten Bein lastet. Der Mantel hat die Masse abzustützen, wodurch die Figur einen kräftigen Kontrapost gewinnt, der zugleich die mimische Gebärde des Bartstreichens wirkungsvoll verstärkt. Auf dem Stich bleibt der Verlauf des rechten Armes ungewiß. In der Statuette ist er anatomisch richtig durchgeführt. Der an Ellenbogen durchhängende Ärmel ist reduziert und durch einen Umschlag bewegter gestaltet. In dieser Form, die übrigens auch Verzerrungen während des Brandes ausschaltet, charakterisiert er das Übereinander zweier Kleidungsstücke.

Bei aller Anlehnung an das Vorbild lassen handwerkliches Geschick, Beherrschung der plastischen Form und Einfühlungsvermögen in die Gefühlsregung des Materials also etwas Neues entstehen, etwas Eigenwertiges, das eine Umschreibung mit "anders" allein jedoch nicht gerecht wird, denn auch in übertragenem Sinn hat die Porzellanstatuette an Volumen gewonnen. Lebendigkeit und Prägnanz, gepaart mit Witz und Charme machen sie zu einem Lebenswesen höchstwürdiger Art und bringen sie auf ihre Weise dem Ahnherrn aller Pantalondarstellungen, dem Stich Callots nämlich, näher als der unmittelbaren Vorlage, die gegenüber der mächtigen Gestalt von 1615 kaum mehr als eine Marionette darstellte.

Wie bereits erwähnt, erschöpfen sich die archivalischen Kommentare zur Fürstenberger Commedia dell'arte in der kurzen Notiz von 1754, die allein das Vorhan-

densein einer solchen Gruppe bekundet. So findet sich denn auch nirgends ein Hinweis, ob der Schöpfer der Figuren den Stich Callots kannte und in welchem Maße er überhaupt um Ursprung und Sinngehalt des italienischen Stegreiftheaters und seiner Akteure wußte. Gleichwohl ist eine gewisse Kenntnis der Materie vorauszusetzen. Denn selbst ausgeprägtes Feingefühl für Sinn und Eigenart der Kunstgattung Komödie genügt nicht, die Verbindung mit dem graphischen Blatt von 1618, noch den Verzicht auf solche, von dem anonymen Stecher des frühen 18. Jahrhunderts vorgebildeten Motive zu erklären, die spürbar auf übersteigert komödiantische Wirkung ausgerichtet sind und gerade deshalb doch über Effekte nicht hinauskommen. Dazu gehören z.B. die manierierte Haltung der rechten Hand - ungleich reizvoller erscheint die natürliche Winklung, die die Rechte der Statuette vollzieht. - Wie an anderer Stelle bemerkt, hat das Bemühen um Ausgewogenheit der Komposition unter den besonderen technischen Gegebenheiten zur Veränderung des Standmotives der Porzellanplastik geführt. Doch sind sicherlich auch das Gefühl für echte mimische Gebärde wie die Einsicht, in der verwandelten Anlage dem Charakter der Figur eher gerecht zu werden, als Ursache anzusehen. Denn tänzelnde Bewegung ist gerade nicht eine Eigenart des Pantalon, sondern anderen Akteuren vorbehalten: der reiche Mann beschränkt sich darauf, die Vorgänge um sich herum laufend zu betrachten oder in theatralischer Schrittstellung in die Handlung einzugreifen.

Diesem Erfassen des Wesentlichen entspringt auch die Gestaltung des für die Charakterisierung des Pantalon so wichtigen Mantels. Während der Stecher diesem Kleidungsstück nur eine untergeordnete Rolle zuweist, ungelenke, steif und glatt verlaufende Partien oder flache, gleichförmige Fältelung Sorgfalt und Eleganz ver-

missen lassen, wird der Mantel unter der Hand des Fürstenberger Modelleurs zu einem wesentlichen Ausdrucksträger, der zu erkennen gibt, über welch reichhaltiges Instrumentarium plastischer Mittel der Künstler verfügte. In einer solchen Ausspielung des Attributes zeigt sich wiederum, bei allem qualitativen Abstand, der Zusammenhang mit dem Stich Callots. Dieser nutzt die mächtige, raumumgreifende Stoffmasse zur Monumentalisierung seiner Figur und zur Steigerung des spannungsvoll dämonischen Zuges - erweckt es doch den Eindruck, als sei geheimnisvolles Rauschen einer schweren Seide zu vernehmen. Der Modelleur hingegen findet in der rhythmischen Bewegung der Oberfläche, im anmutigen Spiel der weich schwingenden Falten geistvolle Formeln, um Heiterkeit und Grazie zu Tage treten zu lassen.

In der Porzellanausformung wird also die Gestalt des Pantalon auf eine ihrer Bedeutung und ihrem Charakter gemäße Ebene erhoben und Auffassung und Interpretation des Themas erscheinen angemessener als im unmittelbaren Vorbild. Denn wie dieser gelegentlich auf recht derbe Art turbulenten Belustigung Anmut und Tiefsinn nicht abzusprechen sind, so sind in den Gestalten überzeichnete, mit Charme und Geist karikierende, nicht aber verzerrende Spiegelbilder menschlicher Eigenarten zu erblicken. Diese Leistung, die der Schöpfer des Fürstenberger Pantalon vollbrachte, nämlich sich selbst bei thematischer und weitgehend motivischer Übereinstimmung mit dem graphischen Vorbild Raum für eigene und treffendere Vorstellung von Charakter und Sinngehalt der dargestellten Figur zu eröffnen und noch dazu in der Umsetzung ihren künstlerischen Wert zu erhöhen, verleiht der Statuette eine Qualität, die sie die Gegenüberstellung mit einem Meisterwerk der Porzellanplastik wohl aushalten läßt.

Gemeint ist der Pantalon, der den Händen Franz Anton Bustellis entstammt und um 1760 zu datieren ist⁵⁰⁾. Obwohl der Porzellanrestaurator Alois Schmid 1955 nachweisen konnte⁵¹⁾, daß sich vier Blätter des Augsburger Verlegers und Kupferstechers Martin Engelbrecht (1719-1756) im Besitz Bustellis befanden, die die charakteristischen Gestalten der Commedia dell'arte wiedergeben, werden diese nicht als Vorlage für die 16 Komödianten des Nymphenburger Meisters anzusehen sein. Dazu ist der Abstand zwischen den volkstümlich derben Typen auf den Stichen und den eleganten, graziösen Porzellanen zu groß. Pechmann ist sogar der Meinung, daß sich die "feine Mimik, die lockere und bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments so gebändigte Gebärdensprache und die tänzerische Anmut" in Bustellis Figuren nicht aus Vorlagewerken erklären⁵²⁾, sondern daß der Künstler unmittelbar nach dem Leben schuf und "dieses Leben war das verfeinerte, von der Lust zur Selbstdarstellung getragene Leben am bayerischen Hofe jener Zeit"⁵³⁾. Mag Bustelli auch die stärkste Anregung von dieser Seite her empfangen haben, so ist dennoch auf einem Umweg ein Zusammenhang mit der Graphik anzunehmen. Denn die spielfreudigen Damen und Herren der Hofgesellschaft gestalteten weder die Handlung noch ihre Kostüme nach eigenen Vorstellungen, sondern nach den traditionellen Regeln, und diese fanden sie in den Stichwerken. Außer Frage jedoch steht, "daß die meisten von Bustellis Figuren zur Commedia dell'arte weit über den überlieferten Typus hinausgehen und eine ganz individuelle Prägung zeigen"⁵⁴⁾. Das Interesse des Künstlers galt auch demjenigen, der sich unter dem Kostüm verbarg, sein Portrait, die Art, wie Dame und Kavalier mit ihrer Rolle fertig werden, vereinigt sich mit dem Charaktertypus. Das ergibt eine doppelschichtige Bedeutung, die der Fürstenberger Pantalon nicht aufweisen kann. Er bleibt anonym.

Nun ist Bustelli überhaupt der größere Künstler. Seine virtuose Komposition und Materialbehandlung lassen in jeder Figur eine geistvolle, empfindsame und lebenswürdige Auffassung sichtbar werden. Jedes Detail ist mit sprudelndem Leben erfüllt, und so entsteht der Eindruck, als seien alle zusammen wie jeder einzelne für sich im Spiel begriffen. "Ähnlich wie bei Watteau ist in jeder Figur eine momentane Situation eingefangen."⁵⁵⁾ Gebärde in Aktion also, wo der Fürstenberger Stück nur Gebärde ist.

Trotzdem aber vermittelt dieser Pantalon noch einen Abglanz vom Zauber des Spieles.

Bei den übrigen Akteuren lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. Es sei nur auf einige motivische Veränderungen hingewiesen, geringfügige Abweichungen von den Vorlagen, durch die die Statuetten jedoch ganz wesentlich an Leben und Ausdruckskraft gewinne. So neigt der Dottore sich im Lauf tiefer vor, seine flatternden Mantelzipfel sind zurückgenommen, die Figur wirkt angespannter, aggressiver. Überhaupt zeigt sich in der Gewandbehandlung die Selbständigkeit des Modellers am deutlichsten. Geschickt verschiebt er Motive, die seine Kompositionen allzu sehr in die Breite ziehen würden, auf ihre Rückansicht, wie z.B. in der Ragonde oder Harlekine. Die scharfe, knittrige Bildung des Rocksaumes wird in ein bewegliches, weich stoffliches Schwingen übertragen. Unterschiedlich ist der Grad der Anlehnung an das Vorbild. Besteht im Fall des Scaramutz mit den Briefen in der Hand weitgehende motivische Übereinstimmung, so ist beim Capitaine das Flattern des Umhanges frei erfunden. Technische Gründe hat es, daß Pierrot seine Arme näher an den Körper heranzieht. Besonders aber im Mezetin offenbart sich eine feine Einfühlung, die das Spielerische, Tänzeri-

sche der Commedia dell'arte erst richtig zum Vorschein bringt. Die zaghaft angedeutete Körperbiegung wird zum schwungvollen Bogen, der im rechten Arm in schalkhafter Gebärde fortklingt. Der Umhang, der den Leib auf dem Stich hart gefältelt "umsteht", folgt jetzt in seiner Raffung und Dehnung großfältig der Bewegung. Verwandelt hat sich die rechte Hand. Es entsteht ein witzig pointiertes Zweifeln, ein "nein, nein!", das die Gebärde der Linken unterstreicht. Die vorgegebene Arm- und Handführung hätte aber auch die Ponderation gestört, dem Drehen und Wenden des Körpers mußte ein Abschluß gesetzt werden⁵⁶⁾.

Wenn auch nur Simon Feilner als Schöpfer der Fürstenberger Commedia dell'arte in Frage kommt, so muß doch geprüft werden, ob die Figuren tatsächlich seiner Hand entstammen und ob dies bei allen zutrifft. Der Vergleich mit gesicherten Werken soll zur genaueren Bestimmung seiner Eigenart führen.

Nur wenige Jahre nach der Commedia dell'arte entstand eine Gruppe von elf Bergleuten, die sog. Bergbande, über die mehrere zeitgenössische Berichte erhalten sind, so daß sich die Untersuchung in diesem Fall auf sicherem Boden bewegt. Vom 24. Oktober 1757 ist das Begleitschreiben Feilners zu seinen Entwürfen an den Hofjägermeister von Langen datiert:

"Hier erhalten Er. Hochwohlgebohr. die gezeichnete

Erstl. einen Berg Officier so der Positur des Bergverwalters von Seesen nicht unähnlich siehet.

2tens einen Marck - scheider mit dem compass, der Kümmerling (Bergmann in Neuen Haus) hat mir die Beschreibung gemacht, dass diese Leuthe vieles mit dem compass zu thun hätten, welchen sie an einem Gürtel um den Leib befestiget haben, mit einer Klappe oder ledernen

Deckel, den er mit der Hand in die Höh hält;
 3tens einen Hasplerer, der aus einem Schacht etwas
 heraushaspelt.
 4tens einen Ruthengänger, der einem ehrlichen Kerl
 gleichsiehet sonst sind sie meist Betrüger;
 5tens einen Ausschlager der ein Stück Erz entzwey
 schläget
 6tens einen Bohrer, der in einen Felsen bohret, die
 Bergleute heisens Einmannsbohrer;
 7tens einen Zweimannsbohrer, der eine hält den Bohrer
 unter sich an ein Stück Felsen auf dem er sitzt und
 der andere schlägt drauf;
 8tens einen Schrömmmer an der Wand;
 9tens einen der unter sich schrömet;
 10tens einen Gedieng Arbeiter mit Schlägel und Eysen
 in harten Felsen arbeitend
 11tens einen Karren - Lauffer, der wie unser Aschen-
 franz bey der Podaschen - Siederey ist, nicht unähnlich
 siehet.
 Wünsche, daß diese Zeichnungen nach Er. Hochwohlgeb.
 Gusto ausgefallen sein mögten."⁵⁷⁾

Während die Entwürfe allein den Händen Feilners entstammen, wurde er bei der Fertigung der Modelle von seinem Onkel, dem bereits erwähnten Hafnermeister Leimberger⁵⁸⁾, unterstützt. Wiederum Feilner selbst berichtete von Langen im November desselben Jahres: "mein oncle hat den Bergoffizier davon meist fertig und wird die übrigen nach ihren Nummern auch anfangen"⁵⁹⁾. Trotz der damit erwiesenen Mitarbeit Leimbergers kann jedoch kein Zweifel bestehen, wer der wirkliche Schöpfer der Bergbande gewesen ist. Denn schon der folgende Satz des Schreibens lautet: "ich aber will alsdann dieselben retouchieren". Und daß es sich dabei nicht um ein fluchtiges Überarbeiten handelte, beweist eine spätere Äußerung gegenüber von Langen "ich bin aber

noch an etlichen von den Bergleuten, die ich ins nota bringe beschäftigt, weil ich solche alle recht gut ausgearbeitet haben will"⁶⁰⁾. Um all seinen Aufgaben als Modellmeister gerecht werden zu können, übertrag Feilner also die Anlage der Modelle seinem Onkel. Sich selbst aber behielt er die endgültige Fassung vor.

Kändler hatte schon um 1740 den Bergmann zu einem Thema der Porzellanplastik erhoben, "wie es denn überhaupt fast kein Darstellungsgebiet gibt, für das er nicht die gültige Norm geschaffen hätte"⁶¹⁾. So wurde auch dieses Sujet in anderen Manufakturen aufgegriffen. Auch waren Stichwerke, die Vertreter aller Stände und Berufe zeigten, überall verbreitet. Gleichwohl kann die Bergmannsgesellschaft Feilners nicht von einer Vorlage unmittelbar hergeleitet werden, sein Interesse richtet sich nämlich nicht allein auf die Darstellung dekorativer Trachten, sondern auch auf die Tätigkeit der Bergleute selbst. Hand in Hand damit gehen Bildniszüge, die zu erkennen es kaum der Bestätigung durch den Briefschreiber bedarf. Wenn auch die Anregung daher gekommen sein wird, daß Berg- und Hüttenwesen einen nicht unbedeutenden Wirtschaftszweig des Herzogtumes darstellten, so bleibt es doch bemerkenswert, daß Feilner seine unmittelbare Umgebung künstlerisch behandelt hat.

Abgestützt durch einen Felsklotz steht der Bergoffizier breitbeinig auf einem flachen Gesteinssockel. Der Kopf ist ein wenig nach links gewandt, die linke Hand in die Seite gestemmt, die Rechte umfaßt die Bergaxt. Das Gewand wirkt teilweise sehr flach im Relief, doch überall sinnfällig. Der Haltung der Arme entsprechend verläuft die rechte Hälfte des Rockes glatt nach unten und stülpt sich nur an der Innenkante ein wenig auf, während im linken Teil durch die Zerrung des Halsaus-

schnittes nach unten, einen kleinen Bausch in Höhe der Taille und hintereinander gestaffelte Falten das Stützen der Hand in die Seite dargestellt wird. Über dem gewölbten Leib steht die Weste offen. Mißt diese Statuette auch kaum mehr als eine Handspanne, so zeigt sich der kleine Herr doch seiner Würde wohl bewußt, was sich nicht zuletzt in der Art verrät, wie er die Axt faßt. Als einzige der Gruppe übt die Figur keine Handarbeit aus, sondern steht als Aufseher imponierend da.

Ebenfalls für Feilner urkundlich gesichert ist eine Gruppe zweier nackter Kinder, die mit einem Ziegenbock spielen. Der ziemlich flache Sockel erhält durch Vertiefungen und Ausbuchtungen eine unregelmäßige Gestalt. Eine Weinrebe, Gegenstand des kindlichen Spieles, läuft auf der Basis aus, Stil und Blätter in zartem Relief, die Trauben, in der Durchbildung detailliert bis in die einzelnen Beeren, annähernd vollrund. Einer der Knaben liegt in diagonalen Kriechstellung am Boden. Das Motiv des ausgestreckten linken und angewinkelten rechten Beins wird spiegelbildlich in der Armhaltung wiederaufgenommen. Der Kopf wendet sich über die rechte Schulter parallel zur Breitseite des Sockels. Über den Rücken des Gefährten hinweg schreitet das zweite Kind, wobei sein Körpergewicht dem gebeugten linken Bein auflastet. Das rechte, ein wenig einwärts gedreht, ist ebenfalls nicht ganz durchgestreckt. Der frontal gesehene Leib folgt in seiner Biegung der Schrittstellung. Eine Gegenbewegung entsteht durch die Neigung des Kopfes und das Emporrecken beider Arme zur anderen Seite. Mit den Händen umfaßt der Knabe die Weinrebe, von der die Ziege mehr zu erreichen sucht als das Blatt, das sie bereits im Maule hält. Um die Traube zu erlangen, dreht das Tier Kopf und Hals in scharfem Winkel, das Schwergewicht ruht auf den andeutungsweise

eingeknickten, parallel gesetzten Hinterbeinen, während das linke Vorderbein in die Kniekehle des liegenden Kindes tritt, das rechte an den Körper herangezogen ist. Die Gliedmaßen, Grübchen an den Gelenken, die kleinen Gesichter mit Doppelkinn und die hierhergehörenden Merkmale. Sichtbar ist das Spiel der Muskeln; fein differenziert, in der Größe abgestuft sind Finger und Zehen. Auf staksigen Beinen steht die Ziege, deren Rückgrat sich unter dem zottigen Fell abhebt. Details nur sind es, doch unterstreichen sie den Eindruck des Lebendigen, des Unmittelbaren. Diagonalen, Überschneidungen, Bewegung und Gegenbewegung in übereinstimmender oder spiegelbildlicher Wiederholung werden Ausdrucksträger des lebhaften Spieles.

Im Formverzeichnis wird die Gruppe aufgeführt unter "Teilner invent". Ist damit der Meister auch eindeutig als Schöpfer des Modells bestimmt, so läßt das "invent"⁶²⁾ doch einen Rückgriff auf bekannte Vorbilder zu. Das Motiv des über einen liegenden oder kauernenden Körper Hinwegschreitenden tritt in vielfältigen Varianten im Werke Giambolognas auf - und davon abgeleitet in Bacchanten und Genregruppen in der Art des Rubens. Die archivalische Aufzeichnung "zwei nackt Kind mit einem Ziegenbock" ist insofern unvollständig, als es sich um eine bacchische Szene handelt, worauf das Motiv der Weinrebe deutet.

Bedingt durch den Maßstab und die Nähe zum Betrachter erfordert die Gestaltung der Rückansicht bei Porzellanstatuetten wie bei Kleinplastik überhaupt ebensolche Aufmerksamkeit wie die der Vorderseite. So ist in der Kindergruppe kein Motiv vernachlässigt, auch nicht das lose um den Körper des Stehenden geschlungene Tuch, das, nur mit einem Band gehalten, in tiefen Fal-

ten nach hinten flattert. Es gliedert die Rückenfläche und hebt die feine Modellierung hervor. Endlich würden ohne diesen Akzent die dem Porzellan eigentümliche Lichtreflexe das reizvolle, sich ständig wandelnde Spiel von Hell und Dunkel überblenden. Auf solcher ornamentalen Bewegung der Oberfläche beruht aber gerade die Ausstrahlung der Porzellanfigur. Die bislang wenig beachtete Kindergruppe gehört zum Schönsten, das den Händen Feilners entstammt.

Für weitere figürliche Darstellungen läßt sich die Urhebererschaft Feilners auf Grund des Formenbuches belegen. Es handelt sich dabei wohl überwiegend um Stücke, die nach 1770, d.h. nachdem der Künstler Fürstenberg verlassen hatte und dieses Verzeichnis bereits angelegt war, mehrfach neu ausgeformt wurden. Doch bieten Werke wie der Offizier, ein zweiter Bergmann, der Markscheider und die Kindergruppe schon genügend Ansatzpunkte, um Feilners Künstlerpersönlichkeit zu umreißen. Dabei gilt es, zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die zueinander in enger Beziehung stehen. Es ist dies einerseits die Frage nach solchen Zügen, die die Figuren als einer ganz bestimmten modellierenden Hand zugehörig ausweisen, an der Art, wie das Material bewältigt ist, wie der Künstler es sich zu eigen macht, gestaltet, Kenntnisse und Beobachtungen in den Werkstoff umsetzt. Zweitens ist es die Überlegung, welches mehr als nur handwerkliche Moment die Eigenart dieser Porzellane ausmacht.

Die figürlichen Plastiken Feilners geben ihren Urheber als sorgfältigen Beobachter zu erkennen, der über ein hinreichendes anatomisches Wissen verfügt. Ebenso naturgemäß und lebendig wie das Körperliche wirkt die Behandlung der Gewänder. Dies verrät sich in der Art, wie ein Kleidungsstück einen Körper bedeckt oder um-

spielt, ein Bausch, ein Faltengebilde hervorgerufen wird durch die Bewegung des Trägers, ebenso auch in der feinen Unterscheidung stofflicher Eigenschaften. Mit besonderer Einfühlung in das Wesen des Materials nutzt Feilner die Bildsamkeit, die das Porzellan zum Werkstoff des kleinen Formates macht. In der Modellierung ist jede Härte vermieden. Die formende Hand liebt eine gewisse Breite der Schilderung bis in minutiös anmutende Einzelheiten.

Technische Meisterschaft und Vorliebe für Details offenbart auch die Komposition, z.B. der Kindergruppe. Durch Bewegung und Gegenbewegung der Gliedmaßen, Neigung der Köpfe und Blickrichtung entsteht ein räumliches Ornament, das die Festlegung auf eine Hauptansicht vermeidet. Der Reichtum an Einfällen entfaltet sich erst unter wechselnden Lichtverhältnissen, sei es durch Drehung der Komposition, sei es beim Herumgehen. Das Relief ist vom zarten, fast nur im Abtasten wahrnehmbaren Muskelspiel bis zu den tiefen Höhlungen des Tuches abgestuft. Die Akzente, die dadurch entstehen, sind bewußt gesetzt, nicht aus einem "horror vacui" hervorgegangen. Am Rock des Bergoffiziers z.B. verläuft die rechte Seite glatt nach unten, die große Fläche ist nur durch eine aufgesetzte Taschenplatte belebt.

Durch Differenzierung entstehen aus einem Grundtypus verschiedene Charaktere. Bergoffizier und Markscheider weisen in der Gesamthaltung eine gewisse Übereinstimmung auf, aber die straff aufgerichtete Spreizstellung des einen wird beim anderen zum bedächtigen Schreiten mit vorgeneigtem Körper. Beiden gemeinsam ist der ausgestreckte rechte und der angewinkelte linke Arm. Der Offizier blickt mit erhobenem Kopf gebietend um sich, der Markscheider richtet seine Augen auf den Boden,

während er den Lederdeckel des Kompasses mit der Hand in die Höhe hält. Auch die Gesichter zeigen eine gewisse Familienähnlichkeit, doch erhält der Untergebene jugendlichere Züge.

Haben die Details wesentlichen Anteil an Feilners künstlerischer Handschrift, so ziehen doch auch die größeren Formenzusammenhänge das Auge an. Ein weitmaschiges Netz von Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen, gebildet durch Gliedmaßen, Kopf und Blickrichtung setzt sich in schnellerer Bewegung auf der Oberfläche in Faltenwürfen, Säumen usw. fort. Doch entsteht keine Unruhe, auch die Körperbewegungen bleiben verhalten, maßvoll. Dabei kommt es jedoch nirgends zur Marionettenhaftigkeit oder zum Erstarren in einer Pose, vielmehr bleibt immer der Eindruck natürlicher Beweglichkeit. Das Temperament der Feilnerschen Statuetten liegt eher unter der Oberfläche. Vielleicht macht dies ihren besonderen Reiz, ihre Ausstrahlung aus und bewahrt sie vor einer gewissen Manieriertheit, die manchen sich lebhafter gebärdenden Höchster Gruppen anhaftet.

Ein weiteres Merkmal Feilners bildet sein feiner Realismus. Dieser verdient umso mehr Beachtung, als im Gegensatz zur Großplastik in den Porzellanfiguren das neue Naturgefühl der Zeit allgemein erst nach der Mitte der 60er Jahre, wenn nicht noch später zum Durchbruch kommt⁶³⁾. Die 50er Jahre stehen hier noch ganz im Zeichen des Rokoko.

Es gab keinen Themenkreis, der nicht in Porzellan Gestalt angenommen hätte. Aber da "dieses Material von Grund auf doch eine Luxusangelegenheit war und seine Plastik eine aristokratische Kunst"⁶⁴⁾, lag der Schwerpunkt auf der Darstellung galanter Szenen, mythologischer Motive, von Allegorien und der Welt des Fernen Ostens. Handwerker, Bauern und Bettler, sofern

nicht als Maskerade verstanden, wurden abkonterfeitt um ihres Daseins im großen Welttheater willen"⁶⁵⁾, als Merkwürdigkeiten einer anderen, nicht höfischen Sphäre. Feilner, dessen Hauptschaffensperiode zwischen 1754 und etwa 1760 anzusetzen ist, nimmt also in gewissem Sinn eine Sonderstellung ein. Denn erstens weicht der Schwerpunkt seiner Thematik vom üblichen ab, zweitens klingen bereits andere Töne an. Der Modelleur erhebt auch die Wirklichkeit in der er lebt zu seinem Gegenstand. Zwar ist z.B. die Bergmannskapelle Kändlers⁶⁶⁾ ebenso ein Stück Realität. Doch erscheinen diese Figuren weder in ihrer typischen Arbeitskleidung, noch werden sie bei ihrer alltäglichen Beschäftigung gezeigt, sondern Kändler läßt die Gruppe in Festtracht aufmarschieren und somit ein malerisches Bild abgeben. Der Akzent liegt also nicht auf der Darstellung des Berufsstandes und seiner Aufgaben sondern auf dem Dekorativen. Die Gesellschaft könnte auch gegen eine andere, ebenso pittoreske ausgetauscht werden. Feilner aber sucht nicht nur für das Wesen eines bestimmten Berufes eine künstlerische Ausdrucksform, sondern erhebt dessen Vertreter zu Persönlichkeiten seiner Prägung.

Ebenso deutlich wird Feilners Interesse an den wirklichen Gegebenheiten seiner Umwelt in einer geigenspielenden Bettlerin, die er während seines Aufenthaltes in Höchst zwischen 1750 und 1753 schuf⁶⁷⁾. Anders als in einer Höchster Bettelmusikantengruppe von etwa 1760, die in zwar einfache aber ordentliche Gewänder gekleidet ist, erscheint die Feilnersche Figur in einem armseligen Rock und Mieder und mit zerrissener Schürze⁶⁸⁾. Ist auch diese Darstellung einer heruntergekommenen Gestalt nicht als soziale Anklage zu deuten, so führt sie doch schon einen Schritt wei-

ter als die wohlgepflegte Höchster Gruppe, die durchaus zeitgemäß und ihrer Bestimmung⁶⁹⁾ entsprechend die Armut nur zum Vorwand für die Schilderung einer malerischen Idylle nimmt.

Während sich das Verhältnis zur Natur in der etwa gleichzeitigen Großplastik, wie in den Altären Ignaz Günthers in Rott:Inn von 1760/62 aus dem dort bereits beginnenden Stilwandel erklärt, handelt es sich im Werk eines Porzellanmodelleurs noch um eine Besonderheit. Diese Auslegung der Themen ist als eine persönliche Eigenart Feilners zu deuten. Trotz seiner verhaltenen künstlerischen Handschrift enthalten seine Figuren allerdings noch nicht den empfindsamen, ein wenig elegischen, dabei erzieherischen Ton, der in den Erzeugnissen seiner Nachfolger anklingt. Auch ist Feilner in der formalen Anlage seiner Kompositionen, vor allem aber in der Ornamentierung der Oberfläche durchaus, wenn auch gemäßigt, Künstler des Rokoko. Die Entfernung zwischen seinen Statuetten und gleichzeitigen Stücken anderer Manufakturen ist geringer als die zu figürlichen Porzellanen etwa der 70er Jahre. Und schließlich sind untergründige Dynamik, prickelnde Spannung zwischen dem wirklichen Temperament einer Figur und ihrer äußeren Bewegung etwas, für das in der folgenden Periode kein Raum mehr ist.

Kehren wir zu den italienischen Komödiefiguren zurück, so zeigt sich der enge Zusammenhang mit den urkundlich gesicherten Werken Feilners. Auf die Bedeutung seiner lebendigen Körpervorstellung für die Umsetzung graphischer Vorbilder in vollrunde Porzellanplastik wurde hingewiesen, der Urheber der Fürstenberger Commedia dell'arte besaß sie in hohem Maße, und sie ist eines der wesentlichen Kennzeichen der sicheren Werke Feilners. Ein Vergleich z.B. des Scaramutz mit dem Mark-

sonellen zeigt, das sogar eine gewisse Familienähnlichkeit besitzt. Beiden gemeinsam sind der langgestreckte Körperbau, die ovale Gesichtsform, die hohen Lippen und die schmalen profilierten Nasen. Lehnt sich auch das Kostüm des Komödianten eng an das graphische Vorbild an, so läßt die Gewandbehandlung doch unverkennbar Feilnersche Züge zu Tage treten. Der Umhang gewinnt Volumen und ein echtes stoffliches Schwingen. Bezeichnend war ferner die genaue stoffliche Unterscheidung. Beim Bergmann wirken Mantel und Hose aus zwei verschiedenen Lederarten gefertigt, von denen sich wiederum das feine Tuch des Hemdes abhebt. Beim Fürstenberger Scaramutz erscheinen Mütze, Wams und Kniehosen aus schwerer Seide gearbeitet, gegen die der gestärkte Leinenkragen und der schmiegsame Umhang abgesetzt sind. Vermittels differenzierter Ornamentierung der Oberfläche ist hier wie im Bergmann oder der Kindergruppe ein lebendiges, reizvolles Gegeneinander von Hell und Dunkel erzielt. Die reichen Abstufungen vom zarten Relief des Kragens bis zu den tiefen Höhlungen des Umhanges verhindern, daß Temperament und Lebendigkeit der Figur im gleichmäßig fließenden Licht verschwinden. Um eine solche Verflachung zu vermeiden, nimmt Feilner motivische Veränderungen vor, die sich also nicht allein aus Erzählfreudigkeit erklären, sondern mit Hilfe kleiner Akzente die Ausstrahlung vermehren. Durch die unregelmäßige Zerrung des Wamses über dem Leib z.B. beginnt das Licht über dieser Fläche zu flirren, was auch dem Charakter der Figur entspricht: Scaramutz ist ein unsteter Geselle, der heimlich Briefe und Botschaften zuträgt, ohne sich dabei an eine Partei zu binden. Abgesehen davon bildet diese Flächenornamentierung eine notwendige Stufe zwischen der nur eben

angedeuteten Modellierung des Kragens und der unterschiedenen Bildung des Umhanges. Auf dem Stich reichen Umhang und Ärmel bis an die Hand heran. In der Plastik dagegen sind nicht nur diese Gewandteile deutlich gegeneinander abgesetzt, sondern auch das Gelenk wird sichtbar. Hinzu kommt eine abtastbare Wölbung der Hand mit geringer Drehung.

Aus einer graphischen Vorlage mit einem fixierten Typus, der sich aus langer Tradition ableiten läßt, entsteht also eine Komposition mit unverkennbaren Zügen der Feilnerschen Handschrift.

Ähnlich wie in der Bergbande und der Kindergruppe erreicht der Scaramutz den Eindruck von Frische und Lebendigkeit nicht so sehr durch Gestikulation oder Wendungen von Leib und Gliedmaßen als vielmehr durch das Zusammenspiel einer in der Verhaltenheit überaus komödiantischen Gebärde mit gesteigerter Bewegung in den Details. Vielleicht darf als für Feilner bezeichnend gelten, daß ein Überspielen der ordnenden Richtungen Senkrecht, Waagerecht und Diagonal möglichst vermieden wird. Um diese übersichtliche Gesamtstruktur gruppiert sich ein vielfältiges Gefüge sphärischer und planer Kurvaturen. Auf diese Weise entsteht eine ausgewogene Verteilung der Elemente, die einerseits die Komposition verfestigen und die Standsicherheit der Darstellung gewährleisten, andererseits auflockern, materialfremde Monumentalität ausschalten, ausführlich schildern und in hohem Maße Ausdrucksträger sind.

Obwohl sich die Tätigkeit eines Modelleurs auf den zeichnerischen und plastischen Entwurf beschränkte, die fertige Figur technisch also auch das Erzeugnis anderer Hände ist, trotz unterschiedlicher Qualität in der Ausformung, gelegentlicher Verzerrungen in der

hinausgeht, stellen diese drei Statuetten kaum mehr dar als Gestalt gewordene Modeblätter. Auffallend ist auch die ungeschickte Proportionierung der Colombine und der sog. Scaramutze; Kopf und Oberkörper sind im Verhältnis zur Gesamthöhe zu klein. Da diese Zeichnungen in den Stichen nicht ausgeprägt und auch kaum mit mangelhafter Ausformung oder Verzerrung während des Brandes zu erklären sind, müssen sie im Modell liegen. Dann zeigt sich der Mangel plastischen Empfindens in der Gewandbehandlung. Die Rückansicht, wo sonst an Feilnerschen Statuetten sein Einfallsreichtum noch im Detail zu Tage tritt, ist fast vernachlässigt. Zwar verlaufen die Röcke beider Damen auch auf den Stichen in Parallelfalten, doch besteht dort ein deutlicher Unterschied in der Fältelung. Abgesehen von den Miederschößen, der Schürze der Colombine und dem Überrock der sog. Scaramutze, stimmen dagegen die Röcke beider Figuren überein bis in Einzelheiten wie Breite und Anordnung der Bahnen, die etwas ausgestellten Falten auf der linken Seite und die unstofflichen Dellen. Welcher Abstand in der Ornamentierung der Fläche zwischen diesen Gewändern und dem Wams des Scaramutz. Zwar soll in beiden Fällen ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten erzeugt werden, aber wo Feilner die Bewegung der Oberfläche aus der Haltung und Körperlichkeit der Figur entwickelt, werden in der Astringen unorganisch und gleichförmig Motive aneinandergereiht, ohne Akzente zu bilden.

Noch weniger mit Feilners Handschrift in Verbindung zu bringen sind die Gesichter der Damen. Zwar weisen die Züge die ovale Form auf, die den Feilnerschen Plastiken eigentümlich ist, ebenso besteht eine Übereinstimmung in der Profilierung der schmalen Nasen und der Höhe der Brauenbögen. Doch bleiben die Gesichter im übrigen glatt, pulsiert in ihnen nicht jene

Lebendigkeit, oftmals erreicht durch eine ganz geringfügige Überzeichnung der Augen, die den Charme der übrigen Komödianten ausmacht und sie mehr sein läßt als starre Porzellanpuppen. Ein anderes Detail, dem die Statuetten Feilners ihren Reiz verdanken, die Hände der Figuren nämlich, wird bei der sog. Scaramutze und der Colombine sehr vernachlässigt. Die Gegenüberstellung des Harlekin oder gar des Mezetin einerseits und der beiden Damen andererseits mit den entsprechenden Vorlagen zeigt den Unterschied, der eine Zuschreibung an Feilner ausschließt. Dies gilt auch für die Isabella. Offen bleibt allerdings die Frage, wer der Urheber dieser drei Figuren gewesen sei.

Im Jahre 1757, dem Feilner 1758 zusammen mit Johannes Bergleuten als Modellleur von Höchst nach Bergleuten, Sowohl der schriftlich erhaltenen Akten der Höchst-Manufaktur nichts über eine dortige Tätigkeit Feilners als Modellleur zu entnehmen, er vielmehr nur als Maler erwähnt ist, werden ihm dort eine Reihe figürlicher Plastiken aus den Jahren 1750-1753 zugeschrieben⁷⁰⁾. Und da die Gruppe der Fürstenberger Komödianten, die 1754, drei Jahre vor den Bergleuten entstand, nun fraglos nicht als das Werk eines Mannes anzusehen ist, der sich zum ersten Mal an dem noch immer verhältnismäßig neuen Material versuchte, ist seine Tätigkeit in Höchst als Modellleur vorauszusetzen. Dies wird auch bestätigt durch schriftliche Mitteilungen über den "künstlichen Poussier"⁷¹⁾ Feilner des Vermittlers Bürger an den Hofjägermeister.

Zu den figürlichen Erzeugnissen sowohl der Fürstenberger wie der Höchster Manufaktur gehört die Darstellung "eines Mannes unter einem Taubenpfeiler". Obwohl sie sich in der Größe und in Einzelheiten wie der Gestaltung des Taubenschlages und der Haltung des Bauern unterscheiden, ist ein Zusammenhang zwischen beiden Fas-

sungen des Themas stilistisch wie inhaltlich offensichtlich. Da die Fürstenberger Statuette eindeutig für Feilner gesichert ist⁷²⁾, kam die Forschung zu dem Schluß, daß der Modelleur auch Urheber des Höchster Exemplares sein müsse⁷³⁾ und daß ihm auf Grund enger stilistischer Verwandtschaft u.ä. auch ein Bauernpaar, ein Theriakverkäufer und eine Madonna Immaculata zuzuweisen seien. Eine Gegenüberstellung dieser Gruppen mit der Bergbande zeigt in der Tat wesentliche Übereinstimmung mit Feilners künstlerischer Handschrift. Allerdings ist am Bauernpaar die Rückansicht nicht in dem Maße in die Komposition mit einbezogen, wie an den Fürstenberger Plastiken. Bei aller Sicherheit in der Körperbildung und einer Lebhaftigkeit der Bewegung, die die Darstellungen der herzoglichen Manufaktur teilweise übertrifft, ist Feilners Motivrepertoire formal und gegenständlich während seiner Höchster Tätigkeit verhältnismäßig gering. Der Mann am Taubenpfeifer und der des Bauernpaares z.B. gleichen einander wie dieselbe Person in verschiedenen Situationen. Für Feilner spricht auch eine gewisse Schwere, manchmal sogar Grobheit in der Modellierung. Es ist bekannt, daß der Künstler seine Laufbahn als Stukkateur begann und sich erst später ausschließlich der Porzellanherstellung⁷⁴⁾ widmete. Die Höchster Werke entstanden zur Zeit, als sich ein geschulten Plastikers, der sich jedoch über die spezifischen Eigenschaften des Werkstoffes Porzellan noch nicht ganz klar ist. Sein Stil tritt erst nach einigen Jahren in den Fürstenberger Hauptwerken rein hervor.

Ebenso wie die Höchster Manufakturen griff auch Höchst das volkstümliche Thema des italienischen Stiegtheaters auf. Zwischen 1750 und 1753 entstand eine Serie, die seit 1910 auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit

der Fürstenberger Folge mehrfach Feilner zugeschrieben wurde⁷⁵⁾. Doch machte schon Scherer auf weitgehende stilistische Unterschiede aufmerksam⁷⁶⁾, abgesehen davon, daß Differenzen auch in der Anzahl und Benennung der Figuren bestehen. Die Klärung brachte die Auffindung der Vorlageblätter durch Lane⁷⁷⁾. Die motivische Verwandtschaft der Statuetten beider Fabriken untereinander sowie mit den Stichen ist tatsächlich so eng, daß sie sich nur aus der Verwendung der gleichen Vorlagen erklärt. Doch darin erschöpft sich bereits die Verbindung zwischen beiden Serien, es bestehen grundsätzliche Unterschiede nicht nur in der Auffassung des Themas sondern vor allem in der künstlerischen Handschrift.

Der komödiantische Charakter der Höchster Figuren äußert sich in schwungvolleren Bewegungen, weit ausgreifenden Tanzschritten und lebhafter Gestikulation. Während in Fürstenberg Ruhe und Standfestigkeit mit Wendigkeit in Köpfen und Händen und akzentuierten Details kontrastiert, ist hier die ganze Gestalt vom Rhythmus erfaßt. Weder Höchst noch Fürstenberg hält sich wörtlich an die Stichvorlage. Höchst aber hebt mehr den burlesken Ton hervor; auch durch die gedrungene Körperform. Allerdings läßt die Ergänzung zur vollrunden Figur zu wünschen übrig. Der Pantalon z.B. schreitet stärker aus als in der Vorlage, aber das Anheben des Mantels durch den untergreifenden Arm wird wie dort nur angedeutet. Rückwärts bleibt das Gewand eine formlose, geschlossene Masse; die Figur ist nur in der Vorderansicht entwickelt. Nicht ein rundum abtastbares Gebilde entsteht, sondern eine starre, flächige Schale, aus der die Gestalt hervorschreitet.

Wenn auch die Höchster Commedia dell'arte nur um weniger als ein Jahrzehnt vor der Fürstenberger Fassung entstanden ist, könnte man sich diese Unterschiede allenfalls mit der künstlerischen Entwicklung des Modellmeisters erklären. Vorstellbar wäre der Schritt von der gelegentlich schroffen Behandlung der Masse in den frühen Figuren, vor allem in den Gewändern, wo große und kleine Zonen, in sich gegliedert durch Einkerbungen oder Grate, scharf gegeneinander abgesetzt sind und die Faltengebilde eher an Holz oder Stein erinnern, zu der auch in lebhaften kurzen Schwingungen immer weich fließenden, dem keramischen Werkstoff gemäßen Fürstenberger Art. Gegen die Zuschreibung an Feilner spricht aber doch wohl der Vergleich mit den übrigen Höchster Darstellungen, die mit den Jahren in Verbindung gebracht werden und die von den Jahren 1750 bis 1753 gehören. Diese Werke, das Bauernpaar und Bettlerin, Theriakverkäufer und Komödianten entstammen zweifellos einer Hand von viel ausgeprägterem Gefühl für das plastische Material. Ihre Modellierung ist zwar schwerer als in späteren Werken, zeigt jedoch keine solchen Härten wie in den Höchster Komödianten, und auch die Einzelheiten sind stärker in die Durchbildung einbezogen. Vor allem aber wären dem Modelleur, der Taubenpfeiler und Bauernpaar, Theriakverkäufer und Madonna mit so viel Sicherheit gestaltete, nicht so schwerwiegende Fehler in der Proportionierung unterlaufen, wie sie bei den gleichzeitigen Akteuren auftreten.

Die geringe Anzahl figürlicher Darstellungen, die Feilners Höchster Tätigkeit zugeschrieben werden können, wenn sie auch noch vielleicht um die eine oder andere zu vermehren ist, erklärt sich daraus, daß Feilner dort in erster Linie als Maler tätig war. Da er in seinen Anfangsjahren in Fürstenberg vor allem

mit Entwürfen für Gebrauchsgeschirr beschäftigt wurde, liegt es nahe, daß er bei der Fertigung der Komödianten auf ihm bereits bekannte Vorlagen zurückgriff und danach die volkstümliche Gruppe Gestalt annehmen ließ.

1768 wurde Feilner seines Fürstenberger Postens wegen "Faulheit und Widersetzlichkeit" enthoben. Wenn auch nur für eine einzige Gruppe, ein Tänzerpaar nach Meißner Vorbild, die Entstehung in den 60er Jahren durch Eintragung ins Formenbuch gesichert ist, so wird doch der Modelleur im Laufe fast eines Jahrzehntes von sich aus wohl kaum nur diese eine figürliche Darstellung hervorgebracht haben, zumal angesichts seiner Produktivität zwischen 1753 und 1760. Eher wird sich die ungünstige Lage der Manufaktur hemmend auf die Produktion ausgewirkt haben, und die Ursache für die erhobenen Beschuldigungen ist vermutlich in dem Verhältnis Feilners und von Langens zu Trabert zu suchen. Ein reger Briefwechsel gibt Auskunft über die freundschaftlichen Beziehungen des Hofjägermeisters zu Feilner. Als Trabert 1763 die Leitung übernahm, schien ihm vielleicht jede Gelegenheit willkommen, den von Langen freundlich gesinnten Modelleur ebenfalls aus Fürstenberg zu verdrängen. Dessen rascher Aufstieg zum Direktor der Frankenthaler Porzellanmanufaktur, seine Entfaltung zu einem der bedeutendsten Keramikfachleute des 18. Jahrhunderts zeigt jedenfalls, daß seine plötzliche Entlassung keinesfalls eine Einschränkung seines Verdienstes bedeuten kann. Die erste kurze Blütezeit des figürlichen Porzellans in Fürstenberg bleibt mit seinem Namen verbunden.

Drohende Kriegsgefahr und wirtschaftliche Mißstände setzten den Jahren fruchtbarer Versuche, die trotz unzulänglicher technischer Voraussetzungen Erzeugnisse von hoher Qualität hervorgebracht hatten, ein jähes Ende. Erst als sich nach 1770 die Verhältnisse zu konsolidieren begannen, folgten dem Stillstand zwei Jahrzehnte, in denen die Produktion kleinplastischer Werke erneut einsetzte. Die Menge der Statuetten bezeugt ein letztes Aufflackern ihrer Beliebtheit, bevor gegen Ende des Jahrhunderts der Zeitgeschmack sich von diesen Erzeugnissen gänzlich abwandte.

Ablesbar ist diese Entwicklung im Werk Johann Christoph Rombrichs, der von 1758 bis zu seinem Tode 1794 in Fürstenberg nachweisbar ist. Während in die Anfangsjahre seiner Tätigkeit nur eine Reiterstatuette und eine Portraitbüste Herzog Carls, vermutlich auch ein stehender Mohr sowie einige Tierplastiken fallen und im letzten Jahrzehnt sein Schaffen absinkt, entstand die überwiegende Zahl seiner Figurengruppen zwischen 1770 und 1785.

Rombrichs bekannteste und zugleich früheste Schöpfung ist eine 1758 entstandene Statuette von etwa 28 cm Höhe: "Herzog Carl zu Pferde", wie es im Formverzeichnis heißt. Gestützt durch einen Baumstumpf, richtet sich das Tier auf den Hinterbeinen empor; der Reiter neigt sich leicht rückwärts. Zart reliefierter ornamentaler Schmuck an Zaumzeug und Satteldecke sowie die ausführliche Schilderung des fürstlichen Reitanzuges täuschen nicht darüber hinweg, daß der Modelleur in Genauigkeit und Geschick der Naturwiedergabe hinter Feilner zurücksteht. Die Schnauze des Pferdes ist im Verhältnis zum Kopf zu schwer, der wiederum gegenüber dem Körper zu klein ist, die Ohren sind mehr dekorativ als richtig angesetzt, eigentümlich erscheint auch der Übergang von Hinterhand und Flanke

Fraglos geht nun die motivische Anlage der Komposition nicht auf eine freie Erfindung Rombrichs zurück. Vielmehr steht die Statuette zeitgenössischer Graphik nahe, in der wiederum der Einfluß barocker Malerei und Monumentalplastik zu Tage tritt. Doch hält sich der Modelleur nicht wortgetreu an seine Vorbilder sondern vermischt die traditionelle apotheotische Formel mit Eigenarten des zeitgenössischen Reitstiles wie der eher einem Stehen vergleichbaren Haltung des Reiters. An die Stelle majestätischen Daherreitens tritt hölzerne Bewegung. Im Gegensatz zu seinen Vorbildern gelingt es Rombrich also nicht, mit seiner Figur das repräsentative Abbild eines typischen Vertreters absolutistischer Regierungsform darzustellen. Trotzdem kann die Plastik einen höheren künstlerischen Rang für sich in Anspruch nehmen als etwa die Reiterstatuetten Friedrichs d. Gr. und Josephs II., die der Fürstenberger Modelleur Schubert um 1780 schuf⁷⁸⁾. Diese sind nicht mehr als in ein kleineres Format transponierte, auch in den hohen Sockeln der Monumentalplastik angeglicheene Denkmäler. Rombrich hingegen hat für die vielfältigen Anregungen, die er empfing und verwertete, eine seinem Material gemäße Ausdrucksform gefunden. In der Erkenntnis, daß Porzellan anders als Stein oder Bronze, seine Reize nur in zierlichem Maßstab unter den Augen des Betrachters entfaltet, begnügt sich der Modellmeister mit einer Standplatte von geringer Höhe und legt den Schwerpunkt in seiner Darstellung auf das Ornament, faktisch in der Ausschmückung von Roß und Reiter, formal in der Anlage der Komposition. Zeichnet sich die Rombrichsche Statuette auch nicht durch besonderen Einfallsreichtum, kompositorisches Geschick und tiefgreifendes Verständnis für den Sinngehalt eines motivischen Instrumentariums aus, so bezeugt sie doch

feines Einfühlungsvermögen in die Gesetzmäßigkeit des Vorbildes.

Das Gruppenwerk Rombrichs ist durchsahend einzig von Vorlagen. So sind wahrscheinlich seine Tiergruppen auf ausgestopfte Modelle zurückzuführen, deren Sammlung 1756 in einer Dienstvorschrift angeordnet worden war⁷⁹⁾. Bei der Verwendung kleinplastischer Vorbilder überwiegt die Orientierung an Meißen, außerdem läßt sich die Abformung je einer Höchster, einer Kasseler und einer Frankenthaler Darstellung sowie die Nachbildung verschiedener Elfenbein- und Holzstatuetten nachweisen. Dazu kommen die Kopien Feilnerscher Komödianten und Bergleute.

1773 entstand die Gruppe "Herakles und Omphale mit Cupido" nach einem Elfenbein Balthasar Permosers, das 1798 im Inventar des Herzoglichen Kunstkabinettes⁸⁰⁾ unter Nr. 480 S. 243 geführt wurde und 1806 zusammen mit anderen Kunstwerken französischen Beutezügen zum Opfer fiel⁸¹⁾. Im Grünen Gewölbe zu Dresden und in Berlin befinden sich weitere, untereinander sehr verwandte Ausführungen der Permoserschen Gruppe. Nun gibt es neben der Rombrichschen Fassung noch eine andere in Fürstenberger Porzellan von Anton Carl Luplau, der ebenfalls das Braunschweiger Elfenbein Permosers zu Grunde liegt. Da, abgesehen vom veränderten Standmotiv der Omphale und der Armhaltung des Cupido ein enger Zusammenhang zwischen dem Dresdener Exemplar und der Gruppe Luplaus besteht, vermutete Scherer, daß sich auch das verlorene Braunschweiger Werk nicht wesentlich von diesen beiden unterschied⁸³⁾. Es erscheint somit gerechtfertigt, Rombrichs Fassung der Dresdener Gruppe gegenüberzustellen.

Ist es auch annähernd eine Ebene, in der sich die Figuren Permosers gruppieren, so wohnt ihrer Zuordnung, vor allem aber der Hinwendung Omphales zu ihrem Part-

ner, die nicht allein durch eine Neigung des Kopfes und die Blickrichtung entsteht sondern auch durch ihre Körperdrehung sowie das spielerische Schreiten mit vorgesetztem rechten Fuß, soviel räumliche Energie inne, daß der Eindruck eines in die Tiefe gestaffelten, beziehungsreichen Nebeneinander hervorgerufen wird. Auf Grund der Bestimmung als Tafelaufsatz, der rundum sichtbar sein muß, gruppiert Rombrich die Gestalten zu einem räumlichen Dreieck, hält jedoch an der Betonung einer Hauptansicht fest. Herakles wird nach innen gekehrt. Da auch Omphale eine geringe Rückwärtswendung über die linke Schulter vollzieht, entsteht ein reizvolles Gegenüber von Vorder- und Rückansicht. Anstatt Flachs und Spindel zu halten, macht Herakles eine Gebärde des Erstaunens; so geht der Sinn der Fabel⁸⁴⁾ verloren. Auch fehlt die Blickverbindung zwischen den beiden Hauptfiguren, während Permoser gerade das Aneinanderhaften der Blicke zum Kern seiner Komposition machte. Die zweifellos spannungsträchtige Wirkung beruht nun allerdings nicht allein auf der anschaulichen Beziehung zwischen Herakles und Omphale, es ist auch die formale Anlage der Gruppe, die wesentlichen Anteil daran hat. So führt nämlich die aufsteigende Diagonale aus den erhobenen Gliedmaßen Cupidos in ein übergreifendes Oval, das die Hauptfiguren bilden. Ihm gleichsam eingeschrieben ist ein aus mannigfachen Zuordnungen einzelner Körperteile verschlungenes Ornament, dessen Bauelemente das Überspannen eines Zwischenraumes, wie es sich in der Blickbeziehung vollzieht, vervielfältigen, indem sie zusammengesehen werden, faktisch aber nicht zusammenhängen, ein Ornament, dessen Bewegung in dem gesetzten Rahmen unendlich ist, da die einwärts gekehrten Blicke eine Begrenzung nachdrücklich betonen, ein Auslaufen in einem Endpunkt nicht möglich ist. Ähnlich wie Permoser fügt auch Rombrich Herakles

und Omphale zu einem Oval zusammen, in das die Diagonale aus Cupides Gliedmaßen hineinführt, nun allerdings von vorn. Im Gegensatz zum Elfenbeinvorbild aber durchbricht die Blickrichtung des Herakles das Oval. Überdies verzichtet Rombrich weitgehend auf die vielfältigen Verbindungen innerhalb dieser Figuration und beschränkt die Verklammerung ihrer Bestandteile im wesentlichen auf die Blickrichtung Omphales. An die Stelle der ornamentierten Reliefform Permosers tritt nun der Raum zwischen den Figuren, dessen Kern die rechte Hand der Sitzfigur bildet. Dadurch verliert die Darstellung an Ausdruckskraft, die spannungsvolle Situation wird nur mehr in geringem Maße spürbar. Die Umgruppierung der Gestalten, die der Fürstenberger Modelleur vorgenommen hat, geht also nicht ohne Einbuße am Gehalt der Komposition ab. Die Modellierung ist im ganzen lebendiger als in dem vorher genannten Werk, wohl weil das Vorbild die Details angab. Auffallend ist die nahe Verwandtschaft vor allem in den Muskelformationen des Herakles. An anderen Stellen hingegen lassen sich Umbildungen aufweisen, Milderungen der gelegentlich scharfkantigen Schnitzerei, wie z.B. im Fell, mit dem sich die weibliche Gestalt kokett schmückt, Abweichungen, die sicherlich auf Anpassung Rombrichs an sein Material zurückzuführen sind. Darin aber erschöpft sich bereits die Auseinandersetzung des Modelleurs mit der Vorlage. Von einer Neuschöpfung, zumal unter Berücksichtigung der veränderten Stillage, kann keine Rede sein.

In Anlehnung an Meissen und Berlin schuf Rombrich zahlreiche Amoretten und eröffnete damit der Fürstenberger Plastik einen neuen Themenkreis, der im wesentlichen ihm selbst vorbehalten blieb. In spielerischer Weise umgibt sich das bunte Völkchen mit Gewändern und Attributen von allerlei Berufen oder Gesellschaftstypen, es

wird ein heiterer Mummenschanz getrieben. Da ist z.B. ein Schornsteinfeger. Bekleidet mit einer Kappe, die nur Augen und Nase freiläßt, einem kurzen, schmucklosen Wams, hat sich das geflügelte Wesen zwar mit Leitter und Bürsten ausgerüstet, doch nur wie mit Spielzeug. In ähnlicher Art entlehnt der Dudelsackpfeifer nur Instrument und Kopfbedeckung eines Musikers. Kokett sitzt der Dreispitz auf dem nackten Kinderkörper, den nur ein lose um die Hüften geschlungenes Tuch bedeckt. Der kleine Bursche ist die Variante eines Berliner Dudelsackpfeifers von Reichard aus dem Jahr 1755. Wie in der Nachbildung der Heraklesgruppe oder des Feilnerschen Ruthengängers, löst sich Rombrich auch in den Musikanten vom Vorbild. Das Standmotiv der Berliner Figur ist zu einer Schrittstellung umgebildet, bei der das Körpergewicht beiden Beinen zu gleichen Teilen auflastet. Ebenso setzt der Bogen, der vom rechten Fuß über den linken Arm in den Kopf aufsteigt, steiler an. Während die deutliche Differenzierung zwischen Stand- und Spielbein und der nur mit der Hacke aufgesetzte rechte Fuß der Berliner Figur Beweglichkeit verleihen, erreicht Rombrich sie durch eine stärkere Drehung des Körpers über die rechte Schulter nach vorn. Auffallend ist, daß die Beugung des Rumpfes nur durch die Rundung der Hüfte entsteht, die Taillenlinie in der Rückansicht gerade verläuft. Wieweit dies auch für die Berliner Figur zutrifft, konnte nicht überprüft werden. Während endlich der Berliner Musiker im Stehen ein Ständchen darbringt, deutet die Beinsetzung der Fürstenberger Figur darauf, daß sie vorwärts schreitet. Demgemäß hat sie ihr Instrument nicht zum Blasen angesetzt, sondern hält es nur mit beiden Armen umfaßt und wiegt sich im Vorwärtsschreiten in den Hüften. Nicht übernommen wurden auch die Tanzfigürchen auf einem Brettchen, wie sie auch an einer Wiener Darstellung

gleichen Themas auftauchen und zur Ausrüstung der Duddelsackbläser gehörten, die sie durch taktmäßiges Treten sich drehen und wenden ließen.

Anton Carl Luplau kam Anfang der 60er Jahre nach Fürstenberg, wo er unter Feilner und Rombrich zunächst als Former, später als Modelleur tätig war. Angelockt durch die Aussicht auf eine ertragreichere Stellung, entfloh er 1765, allerdings nur für kurze Zeit. Um die Mitte der 70er Jahre kehrte er Braunschweig endgültig den Rücken und trat in die Dienste der Kopenhagener Manufaktur. Über Fürstenberg hinaus bekannt gemacht haben ihn vor allem die skurrilen Darstellungen alt-römischer und altdeutscher Soldaten, sowie die Flohsucherin, die jedoch nicht seiner eigenen Phantasie entstammen. Wie aus dem Formverzeichnis hervorgeht, lagen den Kriegern Kupferstiche und auch kleinplastische Vorlagen zu Grunde. Eine graphische Quelle oder ein Gemälde ist als Vorbild auch für die Flohsucherin zu vermuten, da dieses Thema im 17./18. Jahrhundert beliebt und seit Murillo in vielfacher Abwandlung verbreitet war.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts erschien eine Reihe von Stichsammlungen, die Dekorateurs, Teppichwirkern usw. Anregungen vermitteln und damit dem Geschmack an aller Fremdländischer entgegenkommen sollten. In Verbindung mit ein solcher Werk³⁵⁾ schuf Luplau Sultan und Sultanin mit ihren Bediensteten.

Ebenso wie Feilner in seinen italienischen Komödianten begnügt sich Luplau mit technisch notwendigen Veränderungen, d.h. in diesem Fall mit der Lösung der Figuren aus ihrer Szenerie, sondern erstellt beide Gruppen in einen engen mimischen Zusammenhang. Zu die-

sem Zweck werden der Sultan und sein Begleiter spiegelbildlich umgruppiert mit Veränderungen in der Haltung der Köpfe und in den Blickrichtungen. Die Fürstin neigt sich erwartungsvoll ihrem Herrn entgegen, der ihr ein Tuch als Zeichen seiner Gunst reicht, in einem angedeuteten Schreiten, einer leichten Biegung des Hüfters, die von der Schwingung des Gewandes begleitet wird. Entsprechend dem Begleiter des Sultans kommt auch die Dienerin seitlich nach vorn, so daß vier Figuren eine Doppelgruppe bilden. Dabei unterlaufen Unebenheiten und Parallelismen. Sultanin und Sklevin haben das gleiche Standmotiv, das gegenüber spiegelbildlich wiederkehrt. Die Gebärden sind im Vergleich zum Stich etwas vergrößert, die veränderte Stellung der weiblichen Figuren hebt die Differenzierung in der Armhaltung der Vorlage auf, wodurch eher eine Vervielfältigung als Variation des Motives entsteht. Ein ähnliches Verhältnis zwischen Vorbild und Nachahmung herrscht auch im Detail. An die Stelle graphischer Muster tritt die tastbare Körperlichkeit. Im Rock der Fürstin aber sind die gerafften Schüsselfalten beibehalten, wenn auch etwas reduziert, ebenso das drapierte Endstück des Überrockes, wozu kein motivischer Anlaß mehr vorliegt. Im Ganzen ist die Gestaltung nicht übermäßig einfallsreich, vor allem in der Rückansicht, wo sich die Durchbildung auf eine mehr oder weniger gleichmäßige Riefelung beschränkt. Seit differenzierter modelliert sind zwei Figuren, die 1774 nach Elfenbeinstatuetten Balthasar Permosers⁸⁶⁾ entstanden, eine Folge von Jahreszeiten, Frühling und Sommer in weiblicher, Herbst und Winter in männlicher Gestalt. Da die Gegenstücke verloren sind, müssen die noch erhaltenen Figuren von Frühling und Sommer zum Vergleich dienen. Abgesehen vom kleineren Maßstab der Porzellane, der auf den Schwund während des Brandes zurückgeht, über-

rascht die nahe Verwandtschaft mit der Formensprache Permosers. Stellt man die Figuren nebeneinander, so sind allen gemeinsam der grazile Körperbau, die schlanken Gliedmaßen in lebhafter Bewegung, Biegung und Drehung. Wie bei der Heraklesgruppe Rombrichs wird diese detaillierte Wiedergabe des Körpers, die feine Differenzierung der Gliedmaßen und des Muskelspiels von der Vorlage herzuleiten sein. Trotzdem ist ebenso wie bei Rombrich auch hier eine modellierende, nicht eine schnitzende Hand am Werk, die übermäßige Profilierungen oder ein scharfkantiges Absetzen der Faltenzüge ausgleicht.

1778 griff der Modelleur Carl Gottlieb Schubert, der zwei Jahre zuvor an die Stelle des inzwischen nach Dänemark entwichenen Luplau getreten war, das Thema der Jahreszeiten auf und vervollständigte die Serie, wiederum nach den Permoserschen Statuetten. Das Verhältnis von Originalfassung und Kopie bleibt im wesentlichen gleich wie zuvor bei Luplau. Auch die hohe Qualität erhält sich. Die kleinplastischen Vorbilder bedurften eben keiner Ergänzung ins Dreidimensionale. Trotz der Herkunft der Porzellanausformungen aus verschiedenen Händen, werden beide Figurenpaare von motivischer Übereinstimmung mit den Vorlagen bzw. stilistischer Verwandtschaft mit den übrigen zur Serie gehörigen Darstellungen und Abänderungen solcher Gegebenheiten, die eine materialfremde Technik allzu sehr hätten hervortreten lassen, so weitgehend in gleicher Weise bestimmt, daß eine Unterscheidung der beiden Modelleure nach ihrer künstlerischen Arbeitsweise nicht möglich ist. Die Zuschreibung von Frühling und Sommer an Schubert, von Herbst und Winter an Luplau beruht nur auf den Aufzeichnungen im Formenbuch, die auch das genaue Entstehungsjahr angeben.

Wie dagegen eine Nachbildung von persönlicher Prägung aussieht, zeigt der Vergleich einer Figur Feilners mit ihrem Vorbild; seine Flora ist gleichfalls auf Permosers Frühling zurückzuführen. Permosers stark durchgeschrungene Haltung wird in ein natürliches Stehen umgebildet, ohne die anmutige Körperbiegung, den betonten Kontrapost ganz aufzugeben. Auch der Putte lagert und bewegt sich etwas natürlicher. Das Gewand folgt der maßvolleren Schrittstellung, der Zipfel flattert weniger stark seitwärts, ebenso zeichnet sich das Knie des Spielbeines nicht so deutlich unter dem Stoff ab. Die Behandlung der Oberfläche ist weit materialgerechter als bei Rombrich, Luplau und Schubert, hier zeigt sich wiederum Feilners Meisterschaft, alle Möglichkeiten seines schmiegsamen Werkstoffes voll zu nutzen. Der Modelleur nimmt Veränderungen nicht nur dort vor, wo sie unumgänglich sind, vielmehr erhält die ganze Oberfläche eine neue Gestalt. Sie wird in eine weiche, rhythmisch fließende Bewegung versetzt, der die Figur ihre Ausstrahlung, ihren zarten Liebreiz verdankt. Feilner läßt durch die weiche Ornamentierung der Oberfläche, u.a. aber durch die Umbildung des Füllhornes zu einem Blumenkranz zartere Töne als Permoser anklängen. Der Ausdruck wirkt verhalten. Ein ausgewogenes Gegeneinander großzügiger Grundformen, um die sich ein vielfach verschlungenes Ornament aus Details rankt, zeigt wiederum ganz Feilners charakteristische Handschrift. Die Flora schließt sich also harmonisch an seine zuvor betrachteten figürlichen Darstellungen an.

Derartig persönliche Merkmale weist, wie gesagt, der Stil Schuberts nicht auf. Dieser Modellmeister genoß zu Lebzeiten vor allem wegen seiner Medaillons und Büsten aus Biskuit sowie der Reiterstatuetten Friedrichs d.Gr. und Josephs II. recht hohes Ansehen. Ein-

seitiger noch als Luplau und Rombrich lehnte sich Schubert an kleinplastische Vorlagen an, die öfters der Berliner Manufaktur entstammen.

Soweit die Nachbildungen der Permoserschen Statuetten überhaupt eigenes Gedankengut des Fürstenberger Modellers enthalten, zeigt es sich noch am ehesten in den Gesichtszügen. Dabei geht der Unterschied zwischen Frühling und Sommer, einer jungen und einer reiferen Frauengestalt also, in einer gewissen Familienähnlichkeit auf, die sich im Schnitt des Gesichtes, in den Augen, den glatten, rundlichen Wangen und dem vollen Kinn äußert. Das Sitzfigürchen einer Dame mit Hund ist diesem Typus ähnlich. Die Modellierung ist hier aber von geringerer Qualität als bei Frühling und Sommer, wo der motivische Reichtum der Elfenbeinvorbilder benutzt wird. Recht summarisch vollziehen sich die Übergänge zwischen Unterarm, Gelenk und Hand nur in Verengung und Weitung. Auffallend ist, auch bei Berücksichtigung der andersartigen Aktion, die gleichförmige Bildung der Finger, außerdem die Unregelmäßigkeit im Grad der Durchbildung der Komposition überhaupt. Während Hocker, Hund, Saum, Ärmel und die Borte am Ausschnitt des Gewandes geradezu minutiös durchgebildet sind und der Aufbau der Frisur ein kleines Kunstwerk darstellt, erscheint anderes schwerfällig, fast un gelenk. Zweifellos sollten die Teile des Gewandes stofflich voneinander abgehoben werden, abgesehen aber von einer zarten Riefelung stimmen die Schürze und die Manschetten mit dem starren Charakter des Kleiderstoffes überein. Der schweren Qualität gemäß liegt das Oberteil dem Körper glatt an, umfließt der Rock in großen Schwüngen die Knie, wobei das Einsinken zwischen den Beinen nur durch zwei Einkerbungen angedeutet wird. Unstoffliche Elemente weist auch die Gestaltung des gebauschten Rockes im

rückwärtigen Teil auf, die eher mehr oder minder einer schematischen Wellung der Oberfläche gleichkommt als dem wirklichen Verhalten eines schweren Stoffes. Wie anders, weicher in den Schwingungen, reichhaltiger in den Motiven, sind die Gewänder von Frühling und Sommer stilisiert. So werden also Abweichungen sichtbar, die nicht nur aus der unterschiedlichen Thematik zu erklären sind. Für die Zuschreibung aller Statuetten an eine Hand spricht nur die Annahme, daß auch für die Sitzfigur eine unmittelbare kleinplastische Vorlage anzunehmen sei, die der Modelleur dann ebenso wortgetreu nachbildete wie Frühling und Sommer⁸⁷⁾. Wenig wahrscheinlich ist hingegen die Verwendung einer graphischen Vorlage. Vorder- und Rückansicht sind zwar in der Durchführung sehr unterschiedlich, erstaunlich bliebe aber in einem solchen Fall die überaus geschickte Vervollständigung der Frisur. Eine freie Erfindung endlich wird angesichts von Schuberts Gesamtwerk auszuschließen sein.

Aus der Vielzahl der erhaltenen figürlichen Darstellungen Rombrichs, Luplaus und Schubert konnten nur wenige herausgegriffen werden und dabei zeigte sich wie schwierig es ist, diese Modelleure in ihrer Eigenart zu erfassen und gegeneinander abzusetzen. Noch mehr verwischt sich das Bild bei der Untersuchung eines Themenkreises, dem sich alle drei widmeten, wenngleich mit an Zahl unterschiedlichem Anteil. Es handelt sich um Miniaturen, die Szenen ländlichen Lebens, Straßenverkäufer, Ausrufer und dergleichen darstellen. Insgesamt bilden sie ein buntes Völkchen, frisch in Ausdruck und Gebärde. Soweit die Urheber dieser Figuren identifiziert werden konnten, gründet sich das nur auf das Formverzeichnis. Gewisse Unterschiede der Behandlung gehen

quer durch die Anteile der drei Künstler hindurch, können also nicht als Anhalt dienen. Die Spielweite in der Aussageweise eines jeden ist also sehr breit. Was unter diesem Begriff verstanden wird, verdeutlicht wohl am ehesten der Vergleich mit Feilner. Um einen gleichartigen Ausgangspunkt zu schaffen, sollen die Komödianten, die in Anlehnung an Stiche entstanden, sowie die Flora nach Permosers Frühling verglichen werden. Die Feilnerschen Statuetten besitzen eine eigene Prägung. Diese besteht einmal in der Proportionierung. Obwohl Flora und die Komödianten in der Größe um etwa 10 cm voneinander abweichen, haben sie den gleichen schlanken, langgliedrigen Körperbau, die gleichen charaktervollen Gesichtszüge und naturwahren, aber maßvollen Bewegungen. Diese Selbständigkeit zeigt sich sowohl bei Benutzung einer Stichvorlage wie kleinplastischer Vorbilder. Doch arbeitet Feilner nicht nach einem vorgefaßten Schema, sondern läßt Raum für feine individuelle Differenzierungen. Rombrich, Luplau und Schubert dagegen lassen eine solche Auseinandersetzung mit der jeweiligen Vorlage vermischen. Sind eigene Gedanken in den figürlichen Darstellungen Schuberts kaum aufzufühlen, so zeigen sich zumindest Ansätze bei Rombrich, der motivische Veränderungen, Umgruppierungen und dergleichen vornimmt. Luplau endlich war dadurch, daß er sich vielfach an graphischen Blättern orientierte, noch am ehesten auf eigene Überlegung angewiesen. Aber trotzdem, welche zwingende Verbindung besteht streng genommen zwischen Sultan und Sultanin und den Jahreszeiten, zwischen Rombrichs Musikanten und dem Cupido aus der Heraklesgruppe?

Ein anderes wichtiges Kriterium für gemeinsame Züge in Feilners Flora und den Komödianten bietet sich in der Art der Oberflächengestaltung. Der Modelleur bezieht sich auf die plastische Gestaltung in eine sorgfältige, mo-

tivisch variationsfähige Modellierung ein. Bei den Figuren Rombrichs, Luplaus und Schuberts dagegen reicht die Skala von gleichförmig schwerfälliger Gliederung bis zu einer gewissen technischen Virtuosität. Im Werk Feilners herrscht eine Synthese der Gesamtstruktur mit dem Ornament der Details; bei den drei anderen Modellmeistern bleibt die Bildung der Einzelheiten von vorgefundenen Modellen abhängig.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß zwischen den Schöpfungen Rombrichs, Luplaus und Schuberts graduelle Unterschiede bestehen, die sich aus dem Maß ihrer künstlerischen Selbständigkeit ergeben, nicht jedoch stilistische. Gemeinsam ist ihnen ein reifes handwerkliches Können und auch eine Sensibilität im Umgang mit dem Werkstoff, wenn sie sich auch dessen Möglichkeiten nicht in vollem Umfang zu nutze machen. Bis zu Verfälschungen in den Proportionen, wie sie an Erzeugnissen der Limbacher Manufaktur vorkommen, sind sie nie herabgestiegen.

Tiefgreifende Umschichtungen in allen Bereichen künstlerischen Schaffens kennzeichnen die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Während Deutschland bis um 1770/80 noch im Zeichen des ausklingenden Rokoko stand, bargen in Frankreich bereits die 50er Jahre Anzeichen eines Hinneigens zu klaren, strengen Formen und einer weichen Empfindsamkeit des Ausdruckes, kündigte sich sogar schon in diesem Jahrzehnt die Erhebung der Antike zum Leitbild an. Gewissermaßen ein Abglanz der Auseinandersetzung, die sich im Frankreich der 60er Jahre vollzog, erscheint in dem Werk des Modellmeisters Desoches. Der Franzose erhielt seine Ausbildung bei Mignot in Paris und kam über Sèvres nach Fürstenberg, wo er zwischen 1770 und etwa 1775 nachzuweisen ist.

Die figürlichen Plastiken des Desoches aus dieser Zeit teilen sich in drei Gruppen. Eine Reihe von Darstellungen ist noch ganz dem älteren Stil verhaftet. Dazu gehören Allegorien in der Gestalt von Chinesen, knapp daumengroße Miniaturen, geprägt von der Vorliebe des Rokoko für die ferne Welt des Orients. Um 1773/74 entstand eine Andromeda am Felsen. Scherer hat gezeigt⁸⁸⁾, daß diese auf einen Stich Le Cars bzw. von Desplaces nach einer Figur von J.B. Lemoyne d.Ä. zurückgeht. Die Ausführung ist jedoch seitenverkehrt. Also wird der Modelleur, der die Statue Lemoyne aus dem Jahre 1710 in Paris kennengelernt hatte, zwar den Stich als Vorlage benutzt, ihn aber umgekehrt haben, um so das originale Links-Rechtsverhältnis wieder herzustellen. Motivische Abweichungen dürften technische Gründe gehabt haben, am auffallendsten der frei ausgestreckte Arm, der beim Brande besonders gefährdet gewesen wäre und deshalb angewinkelt wurde. Die Neigung des Kopfes zur entgegengesetzten Seite stellt das kompositorische Gleichgewicht wieder her; ja sie bewirkt sogar eine Steigerung des dramatischen Ausdrucks. Aus pathetischer Klage wird ein Rütteln an den Ketten. Diese Dynamik beschränkt sich auch nicht auf die Gestik, sondern erfaßt die Oberflächen. Die großförmige, dabei differenzierte Gliederung des Körpers, die pulsierende Bewegung, die weiten Schwingungen der Modellierung unterstreichen die lebhafteste, spannungsreiche Haltung und Gebärde.

Ganz anders gibt sich eine zweite Gruppe von Statuetten. Diese stehen im Stilwandel, sie verweben auf reizvolle, manchmal kaum greifbare Weise Altes und Neues; und zwar nicht allein in stilistischer Hinsicht, sondern auch im Verhältnis von Form und Thematik. Zwei Folgen von Jahreszeiten in Gestalt "Französischer und deutscher Bauern", wie sie im Formenverzeichnis genannt werden, bleiben noch im Allegorischen⁸⁹⁾. Wenngleich

dieses weiter zum Programm der Porzellanplastik des ausklingenden 18. Jahrhunderts gehört, so tritt es doch hinter den "modernen Helden"⁹⁰⁾, Genreszenen, sowie Medaillons und Büsten aus Biskuit zurück. Auch die Vorliebe für Figurenreihen läßt nach. Die kleinplastischen Erzeugnisse der Rokokozeit entstehen mit Vorliebe paarweise oder in Gruppen. Nun aber überwiegt die einzelne Figur, wenn auch gelegentlich ein loser motivischer Zusammenhang, z.B. als Straßenverkäufer, ihre Zusammenstellung zu einer Folge erlaubt. Neu ist auch, daß sich die Allegorien des Desoches als Bauern verkleiden, nicht mehr als Orientalen oder antike Götter.

Die dritte Gruppe der figürlichen Erzeugnisse des Desoches endlich schließt sich in der Thematik und Ausdrucksform dem Zeitgeschmack an. Diese Reihe umfaßt einmal Genredarstellungen, in denen das Rousseausche Naturverhältnis anklingt. In anderen wird die bürgerliche Häuslichkeit zum Gegenstand erhoben, wie in der sog. Kaffeeegesellschaft, einer Gruppe von acht Figuren. Dem Formverzeichnis ist zu entnehmen, daß sie selbständig erfunden ist. Unverkennbar jedoch ist der Anklang an zeitgenössische französische Malerei, wie die Gegenüberstellung der Gruppe mit Chardins "Tischgebet" zeigt. Dabei besteht nicht nur eine entfernte motivische Verwandtschaft wie etwa zwischen der Frau, die den Kaffee einschenkt und der Mutter auf dem Gemälde oder wie zwischen den Kindern, die auf kleinen Stühlchen am Boden hocken. Es ist auch der gleiche Geist, der beide Kunstwerke erfüllt. Abgestreift ist die gesellschaftliche Form, an die Stelle der Repräsentation tritt intime Sphäre einer Familie, ein liebliches, natürliches Geschehen zwischen Mutter und Kind oder zwischen den Kindern untereinander.

Wie erwähnt, werden figürliche Porzellane nicht als Ganzes geformt oder gegossen, sondern aus Teilstücken zusammengesetzt, was vielfach Abweichungen vom Originalmodell zur Folge hat. Von der Kaffeegesellschaft gibt es Ausformungen, die sich so sehr voneinander unterscheiden, daß sich die Frage nach der ursprünglichen Anordnung erhebt. In einigen Exemplaren kehrt sich das junge Paar an der Rückseite der Tafel von der übrigen Gesellschaft nach außen ab, in anderen wendet es sich nach innen. Wahrscheinlich war die erstgenannte Anordnung die ursprüngliche. Denn diese Gruppe entstand zu einer Zeit, da figürliche Porzellane üblicherweise noch nicht in Vitrinen zur Schau gestellt wurden wie etwa ein Jahrzehnt später, sondern als Tafelaufsätze dienten oder sonst auf Möbeln aufgestellt wurden. Nur kurze Zeit zuvor waren z.B. in Meissen noch aufwendige Tafelaufsätze für Katharina II. und das Stift Zwettl bestellt worden. Auch die Kaffeegesellschaft kann also für eine frei räumliche Aufstellung berechnet gewesen sein, so daß sie nach allen Seiten reizvolle Anblicke darbot. Zweitens ist das Liebespaar ebenso sorgfältig bis ins Detail wie die Hände durchgebildet wie die übrigen Figuren. Diese Teile sind aber in den Exemplaren, wo sich das Paar der Tafel zuwendet, von der Tischplatte verdeckt.

Das Werk des Desoches entstammt also einer Übergangszeit. Gemeinsam ist seinen Figuren einmal ein schlanker, lang- und zartgliedriger Körperbau. Ein gewisser Typus findet sich auch in den Gesichtszügen. Fein abgezeichnet ist die Haltung und Bewegung; abgesehen von der Andromeda, die ein barockes Vorbild verwendet, fehlen lebhafteste, weitausgreifende Gebärden. Es ist aber eine andere Art von Verhaltenheit als bei Feilner. Sie hat formale Gründe. Eine flächere Modellierung redu-

ziert das Spiel von Licht und Schatten. Auch die plastische Durchbildung wird nicht bis zur feinsten Differenzierung getrieben, weder an den Körperformen noch am Gewand. Zusammenhängende, nur wenig gegliederte Faltengebilde und Säume ergeben eher ein zart reliefiertes Lineament als ein abtastbares Volumen; die Figuren des Desoches sind weniger durchmodelliert als die Feilnerschen, aber bei genauerer Betrachtung zeigt sich eine Fülle reizvoller Einzelheiten. Hier spricht sich der allgemeine Stilwandel aus. Die Komposition Feilners bildet ein Gegeneinander von Ruhe und Lebhaftigkeit, großzügiger Grundstruktur und kleinteiligem Ornament. Ihr Ergebnis war Ausgewogenheit und zugleich Spannung, ein verhaltenes Drängen, Vibrieren. Dieses klingt im Stil Louis XVI. ab. Die ornamentale Form besitzt bei Desoches weniger Eigenleben; das stützende Formgerüst dringt stärker durch, es bleibt auch nicht bei der Abschwächung der Torsion in den Körpern, sondern die überreiche Bewegung wird auch in den Gewändern zurückgegrängt.

Die Werke des Desoches kennzeichnet ein zarter und empfindsamer Klang, dem gelegentlich schon die Kühle des beginnenden Klassizismus anhaftet, wie eine Vorahnung des unaufhaltsamen Niederganges der Porzellanfigur.

Zum Abschluß sei noch ein Blick auf einen Zweig der Porzellanplastik geworfen, der schon mehrfach erwähnt wurde: die Medaillons und Büsten aus Biskuit. Die Bezeichnung Biskuit bedeutet keine Besonderheit in der Zusammensetzung der Masse, sondern umfaßt alle nicht glasierten Porzellane, deren Scherben nach dem Garbrand in matten Weiß schimmert, wie schwere, stumpfe Seide. Diese Technik blüht etwa von 1775 bis gegen Ende der

80er Jahre. Vereinzelt ist sie schon vorher anzutreffen und setzt sich auch nach 1800 fort. In diesem Bereich darf das Fürstenberger Formenbuch als sichere Quelle zur Datierung und Zuschreibung verwendet werden. Ihm ist auch zu entnehmen, daß graphische Blätter, Gemälde, Bronzen und Gipsabgüsse aus dem herzoglichen Kunstkabinett als Vorlagen dienten. Beliebte waren die Köpfe antiker Dichter und Philosophen, vornehmlich jedoch richtete sich das Interesse auf zeitgenössische Persönlichkeiten. Neben der herzoglichen Familie, Braunschweiger Kammerräten wurden Angehörige großer Herrscherhäuser, vor allem aber Staatsmänner, Philosophen, Wissenschaftler und Künstler, die das vielfarbige Bild des Jahrhunderts prägten, in den Kreis der Dargestellten einbezogen.

In erster Linie sind die Medaillons mit dem Namen Fürstenberg zu verknüpfen. Denn kaum eine andere Manufaktur hat diesem Zweig der Porzellanplastik eine gleiche Sorgfalt gewidmet. Technische Virtuosität beweisen die Bildnisse Gellerts und Lullys, um nur zwei Beispiele zu nennen. In kleinem Format entfaltet sich der volle Reichtum an Abstufungen, die die feine Masse bietet. Im flachen Oval, in zarter oftmals nur zu ertastender Reliefierung werden die Gesichtszüge gezeichnet. Ähnlich hoch steht das technische Können in den Portraitbüsten, schwieriger erscheint aber die Beurteilung ihres künstlerischen Wertes. Noch im Übergang von vielfarbigen galanten Szenen zu weißen Büsten bildet der Werkstoff ein variationsfähiges Ausdrucksmittel. Es fragt sich immerhin, ob nicht eine Grenze überschritten wird. Trotz des intimen Formates und obwohl noch immer die modellierende Hand zu spüren ist, kann man sich vielfach des Eindrucks nicht erwehren, als sei das Porzellan als eine Art Marmorersatz angesehen worden. Um die Jahrhundertwende wurden, soweit überhaupt

noch Figürliches entstand, in der Tat nur noch Büsten
verfertigt. Andererseits haben diese Massenprodukte
auch ihre Aufgabe erfüllt, sie blieben charakteristisch
und trugen die Bildnisse der Aufklärungszeit in weite
Kreise hinaus. Und wenn auch die Porzellanfigur bisher
farbig gewesen war, so bedeutet dies noch nicht, daß
sie in weiß unvollständig sei. Im Gegenteil ist dies
die einzige keramische Masse, die nicht der Glasur be-
darf, um den Reiz des feinkörnigen weißen Scherbens zu
entfalten. Allerdings kommt dieser erst zu voller Gel-
tung, wenn ihm in der Farbe ein Gegenspieler entsteht.

Wenngleich sich die Betrachtung der figürlichen Porzel-
lane auf ausgewählte Beispiele beschränken mußte, so
offenbarte sich doch schon an diesen eine künstlerische
Vielfalt. Diese erschwert sogar den Versuch, eine cha-
rakteristische Fürstenberger Art aus ihnen abzuleiten.
Es fragt sich überhaupt, ob es möglich ist, vom figu-
ralen Stil einer Manufaktur zu sprechen. Eigenart weist
natürlich die Qualität des Scherbens und die Farbskala
auf. Überschneidungen aber ergeben sich bereits aus der
Thematik. Lag es nicht im Interesse eines jeden Unter-
nehmens, dem Zeitgeschmack zu entsprechen? Daher über-
nimmt die eine Manufaktur die Motive der anderen und
nur gelegentlich bestimmt ein eigenes Programm eine
Kollektion. Noch schwieriger ist es, angesichts der
wechselnder Einflüsse von außen eine durchgehende künst-
lerische Art bei den Modellleuren festzustellen. Es sei
nur daran erinnert, wie weit öfters die Erzeugnisse
eines Mannes stilistisch auseinandergehen. Aus diesem
Allgemeinbegriff heben sich in Fürstenberg die Werke zweier
Modellleure heraus, die Feilners und die des Desoches.

Die Künstlerpersönlichkeit zeigt sich in eigener Erfindung oder technischem Können, in der modellierenden Hand, im eigenen Geschmack, bei der Auseinandersetzung mit der Vorlage wie schließlich in der Fähigkeit, eine persönliche Auffassung unter der Schicht von Übernahmen zu verwirklichen.

So wenig Kändler mit Meißen gleichzusetzen ist und Bustelli mit Nymphenburg, so wenig gilt dies für Feilner, Rombrich, Luplau, Schubert und Desoches in ihrem Verhältnis zu der Herzoglichen Manufaktur, wenn auch ihre Namen aufs engste mit Fürstenberg verbunden bleiben.

FÜRSTENBERGER PORZELLAN

Mag es auch den Anschein haben, als zeige sich die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts in ihren figürlichen Erzeugnissen, so bleibt doch eine Betrachtung ihres Werdeganges unvollständig, wird nicht auch das dort hergestellte Gebrauchsgeschirr einbezogen. Die Geschichte des europäischen Porzellans zeigt ja, daß die Auseinandersetzung mit dem neuen Werkstoff zunächst allerlei Geschirr hervorbrachte, während sich das Figurale auf Versuchsstücke beschränkte. Vielleicht verdanken die Statuetten sogar dem Tafelgerät ihre Entstehung. Wären nicht Porzellanservices an die Stelle von Silber und Fayence getreten, wie wäre man wohl darauf gekommen, das Material auch zum Tafelschmuck zu verwenden? Da der regelmäßige Absatz von Gebrauchsgeschirr das finanzielle Rückgrat jeder Manufaktur bildete, richtete sich das Interesse in erster Linie auf Form und Dekor dieser Produktion. Die stilgeschichtlich bedeutsame Folge war, daß sich neuartige Tendenzen zuerst im Geschirr durchsetzten.

Der Bestand an Fürstenberger Porzellan in den Museen, vor allem in der Manufaktur selbst, dann im Herzog Anton Ulrich Museum, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, im Focke Museum in Bremen, im Kestner Museum in Hannover und im Victoria and Albert Museum in London sowie in privaten Sammlungen erscheint recht umfangreich. Dennoch stellt er nur noch einen Bruchteil der einstigen Produktion dar. Bereits die Listen der in die ersten Brände eingesetzten Ware bezeugen die serienmäßige Herstellung verschiedener Artikel wie Tassen, Kannen, Butterdosen, Senftöpfchen und dergleichen. Es dauerte einige Zeit, bis die Kollektion den Anforderungen entsprach, also für

jeden Gegenstand ein Modell verfertigt werden konnte. Noch 1759 klagte Trabert: " .. haben wir noch kein ganzes Coffee - Service zu stande gebracht ..". Abgesehen von technischen Schwierigkeiten lag das daran, daß sich ein Service aus mehr Teilen zusammensetzte als heutzutage. Zu besagtem Coffee - Service z.B. gehörten je eine Kanne für Kaffee, Tee und Schokolade, Tassen und Untertassen, ein Milch - oder Sahnetöpfchen, eine Zucker - und eine Teedose sowie eine Spülkumme, während ein " solitaire " (Gedeck für eine Person) und ein " tete à tete " (Gedeck für zwei Personen) noch durch das Tableau, ein Jablett, ergänzt wurden. Während aber heutzutage im allgemeinen drei oder vier verschiedene Modelle eines Gegenstandes nebeneinander hergestellt werden, läßt sich das damalige Geschirrprogramm, von Sonderformen abgesehen, auf wenige Grundformen reduzieren; Variationen liegen im Detail, sei es in der Gesamtform, im plastischen Schmuck oder in Haken, Deckelknäufen und Schrauben. Andere Varianten haben technische Ursachen wie mangelnde Erfahrung mit dem Werkstoff, Ungeschicklichkeit im Aufdrehen eines Gefäßes oder unterschiedliche Qualität der Masse. Eine Ausnahme bilden gegen Ende des Jahrhunderts die vielen verschiedenartigen Tassenmodelle. Während eine so knappe Anzahl von Geschirrformen die Anfänge wohl aller Manufakturen mit Ausnahme von Meissen kennzeichnet, stellt sie später eine Eigenart Fürstenbergs dar.

Weiter reicht das Serienmäßige in Dekor. Die Aufteilung in Motivgruppen wie Landschaften, Blumen, figürliche Szenen, dazu die Vielzahl der Motive, die Maltechnik und die Farbausammenstellung eröffneten weitreichende Variationsmöglichkeiten. Jedes dieser Elemente kommt in Serie vor, allerdings ohne völlige Übereinstimmung, da es sich um Handarbeit handelt. Es wurde auch nicht wie heutzutage ein ganzes Service mit demselben Motiv verziert, sondern bei floralem Schmuck oder bei Landschaften dienten meh-

Stichblätter als Vorlage, die dann aber auf andere:

legenden Beispiele vertreten die wichtigsten Für-
stlichen Geschloßformen und Parks.

Üblich bei Kaffee- und Schokoladekannen der Rokokozeit ist die Birnform.¹⁾ Ein um 1760 entstandenes Stück zeigt den schweren, wuchtigen Charakter der Fürstenberger Frühzeit. Der plumpe Eindruck entsteht dadurch, daß der Körper schon kurz oberhalb des schmalen Fußes seine volle Breite erreicht. Etwa seit 1765 beginnt in den Kannen eine Formveränderung, die in der Folge einen Typus hervorbringt, der charakteristisch genannt werden darf. Der Schwerpunkt des Kannenkörpers verlagert sich etwas nach oben, wodurch die Gefäßwandung in gleichmäßigerem Schwung ihre Wölbung gewinnt und sich die scharfe Kontrastierung unterenhalbs ausgleicht. Das Verhältnis von Einschnürung und Ausbuchtung verändert sich auch dadurch, daß der Durchmesser von Hals und Fuß an der engsten Stelle verbreitert wird. Entsprechend an früheren Gefäßen höchstens dem halben Durchmesser der Maximalbreite, so nähern sich jetzt die Werte einander an, wodurch die Schwingungen des Konturs abgeflacht werden. Die grazilere, gestreckte Erscheinung der reifen Form beruht überdies auf einer Verschiebung des Schnauppenansatzes. Der Ausguß zweigt nun nicht mehr dort vom Körper ab, wo sich die Gefäßwandung schon wieder beträchtlich zusammenzieht sondern setzt knapp oberhalb der Ausbuchtung an und fängt die Umrißschwingung auf. Obwohl über der Schnaupe hier noch ein schmaler, ausgebogener Steg die obere Begrenzung bildet, entsteht eine gewisse Kurzhalsigkeit. In der Tat macht die Entfernung von der engsten Einziehung des Halses bis bis zum oberen Rand nur etwa ein Fünftel bis ein Viertel der Gesamthöhe aus. Das Mißverhältnis wird aber von dem

hochgewölbten Deckel wieder ausgeglichen. Während mittelgroße Kannen schlank erscheinen, wirken kleine Gefäße fast röhrenhaft. Höhere Kannen betonen nach der älteren Art den Übergang von Bauch und Hals.

Überwiegt diese Proportionierung in Fürstenberg, so zeigen Modelle aus Nymphenburg, Höchst und Ludwigsburg Übereinstimmungen an Fuß, Deckel und Schnaupe. Bei manchen Fürstenberger Rokokokannen, besonders der späten Zeit, besteht der Fuß aus einer einfachen Basis, deren Strenge durch ein aufgelegtes Relief gemildert werden kann. Häufiger ist ein niedriges wulstiges Profil, das sich gelegentlich verdoppelt. Ein bewegter, aber gemessen ansteigender Deckelkontur herrscht vor, bis etwa ab 1765 die hohe Form mit gleichmäßig aufsteigendem Umriss auftritt. Selten ist von Anfang an die in der Seitenansicht einem Dreieck gleichende Schnaupe. Dieser geometrisierenden Nymphenburger Form wird eine schwingende Umrißlinie vorgezogen, verwandt mit den Schnaupen der Höchster und Ludwigsburger Kannen.

Charakteristisch für Fürstenberg ist neben der Proportionierung des Kannenkörpers die Gestaltung des Henkels. Zwar verwendet man auch die in Meissen und Berlin entwickelten Ohren- und J-Henkel oder das Doppel-C aus Höchst und Nymphenburg, die Henkelform der reifen Fürstenberger Kanne jedoch bleibt einzig in ihrer Art. Ein gegeneinander versetztes Doppel-C taucht bereits früh auf. Bis in die Mitte der sechziger Jahre begegnet der Henkel, gelegentlich überkreuzte Bogen dem unteren voll ausgebildeten C auf einer Schrägen. Es entsteht ein durchlaufendes umgekehrtes S, das auch noch andauert, während eine Vertiefung des unteren C beginnt. Dann aber tritt die reife Form auf. Das obere C schmückt nun ein Höcker zum Auflegen des Daumens, beide Bogen sind deutlich gegeneinander versetzt, der untere auf die Hälfte reduziert.

Er verdickt sich nach abwärts und läuft in einem Fortsatz aus.

Aber nicht nur die Henkel werden aus der C - Kurve entwickelt. Dieser für die Epoche so charakteristische Juktus formt auch die kugelige Gestalt der Teekännchen.

Die frühen Fürstenberger Exemplare sind klein und hochschulterig. Über einer verhältnismäßig schmalen Standfläche steigt die Wandung steil an. Aus ihrer weitesten Ausdehnung, die hoch in der oberen Hälfte liegt, biegt sie unmittelbar in die flache Schulterzone ein, in die der Deckel eingelassen ist. Etwa ab Mitte der sechziger Jahre wird die Standfläche breiter. Die größte Ausdehnung verschiebt sich abwärts, und zwar unterschiedlich weit. Gegenüber Meissen und Berlin und Höchst bildet diese Verlagerung des Schwerpunktes eine Fürstenberger Eigenart.

Im Gegensatz zu Kaffee- und Schokoladekannen tritt am Henkel das charakteristische Doppel - C seltener auf als die J - und Ohrenform. Die Schnaupe der frühen Teekannen bildet eine einfache, mehr oder minder steil ansteigende Röhre, öfters in einen Tierschnabel auslaufend, wie er auch in anderen Manufakturen auftritt. Nur allmählich fügt sich die Schnaupe dem fließenden Gesamtumriß ein, indem sie sich über ihrem Ansatz verjüngt und in einer Schwingung ansteigt.

Ober- und Untertassen zeigen ebenfalls kugelige Gestalt. Eine große Zahl von Untertassen ist fast halb so hoch wie die Obertassen, also eher einem Schälchen vergleichbar, weil nämlich damals noch daraus getrunken wurde. Die Tassenhenkel folgen weitgehend denjenigen der Kannen. Die einfache Ohrenform wird bevorzugt, vermutlich weil die Differenzierung dieses Teils technisch schwierig wurde.

Während die Zuckerdosen der Frühzeit breit und niedrig mit nur leicht gewölbtem Deckel sind, nähern sich später

Höhe und Durchmesser einander an. Charakteristisch ist die Angleichung der Standfläche und oberen Deckelzone. Wie an den Teekannen tritt auch an den Zuckerdosen kaum je ein eigentlicher Fuß auf, da aber der Kontur im mittleren Teil senkrecht ansteigt, gleicht ihre Silhouette eher einem Zylinder mit abgerundeten Ecken als einer Kugel. Diese Gestalt, die fast nur in Fürstenberg vorkommt, wird während der Rokokozeit nur wenig verändert. So tritt allmählich an die Stelle der flachen Deckelwölbung eine Form, die derjenigen der reifen Kaffee- und Schokoladekannen entspricht. Ein Einsinken des Deckels um den Knopf herum, das gelegentlich an frühen wie an späten Dosen zu bemerken ist, läßt sich wohl aus mangelhaftem Stehvermögen der Masse während des Brandes erklären.

Der Birnform von Kaffee- und Schokoladekannen eng verwandt sind Milch- und Sahnetöpfchen. Über einer breiten Standfläche, die nur selten die Andeutung eines selbständigen Fußes zeigt, wölbt sich der Körper weit nach außen, setzt im oberen Drittel zur Gegenbewegung an und endet in einem leicht aufgebogenen Rand. Der wenig profilierte Deckel ist flach oder nur wenig aufgerundet, die Schnaupe an zahlreichen Beispielen zu einem Maskeron ausgebildet. In einer leichten Schwingung verläuft der Kontur der seitlich angebrachten Handhabe. Vereinzelt taucht daneben eine Art von Töpfchen auf, die erst etwa ab Mitte der siebziger bis in die achtziger Jahre hinein gebräuchlich wird. Im Gegensatz zu den früheren Kannchen weisen sie einen niedrigen Fuß auf, über dem der kegelförmige Körper ansteigt. Diese Gefäße besitzen keine Schnaupe, während der Deckel die leichte Wölbung beibehält, entsteht der Griff durch strickartig verschlungene Bögen.

Die fürstenberger Teedosen der Rokokozeit zeigen einen rechteckigen Grundriß, von dem die Wandung wiederum ohne sichtbaren Fuß ansteigt und an den Schmalseiten in eine flach gerundete Schulter übergeht. Einem im mittleren

Teilstück senkrecht verlaufenden S vergleichbar erscheint das Profil des Beckels, wobei der untere Bogen nur ange-
deutet wird. Wie an den Kannen dient zunächst ein Gebilde unbestimmter Form zum Abheben, das später gern zu einer vollständigen Blüte oder Frucht ausgearbeitet wurde. Im Gegensatz zu Höchst oder Berlin sind die Fürstengruben nicht über dem Becken, sondern an der Innenseite des Beckens angeordnet, was die Form des Beckens zu berücksichtigen ist.

Reich fassonniert ist der Rand der ovalen Tablettts, deren Handhaben durchbrochene Rocaillen bilden. Diese Form ist auch anderorts gebräuchlich, wie ein Berliner Modell zeigt.

Obwohl sich die Gestalt der Terrinen im Laufe der Jahre änderte, weisen alle ein Merkmal auf, das von frühen Meißner Modellen abzuleiten ist und an anderen Manufakturen wiederkehrt. Die Gefäßwand ist in acht Zonen gegliedert. Dabei entsprechen sich einerseits die Henkelzonen und die Mittelfelder der Längsseiten, andererseits die vier dazwischen liegenden Felder, die zusätzlich fassonniert oder ornamentiert werden. Diese Aufteilung setzt sich im *Heckel* fort, der den Kontur der Schale spiegelbildlich wiederholt: im älteren Fürstenberger Beispiel die zweifache Ausbuchtung, im jüngeren das gleichmäßige Ansteigen. Auch der Fuß ist in das Achteck einbezogen. Besonders das spätere Exemplar, das auf gelappten Ro-caillen steht, verdeutlicht diesen Wechsel der Felder. Charakteristisch für das frühe Gefäß ist seine Schwere, die an die frühen Kannen erinnert. Die geschlossene Form mit den muschalartigen Handhaben bewegt sich selbst, während am jüngeren Stück das zartgliedrige Ornament diese Aufgabe übernimmt.

Während sich an den bisher betrachteten EGgeschirren, mit Ausnahme der zweiten Terrine, plastische Zierate auf

Deckel, Schnapen, Knäufe und Henkel beschränken, eröffnen die Teller der Ornamentierung ein weites Feld. In Meissen waren Flechtwerk, Schuppen und Gitter zu gängigen Mustern entwickelt worden, und in Berlin und anderswo hatte man in dieser Hinsicht auch Eigenes hervorgebracht, das nachgebildet wurde. Die Teller der Braunschweigischen Fabrik folgen zwar solchen Vorbildern, doch nur selten, von Ausnahmen wie dem Berliner "Reliefzierat mit Stäben" abgesehen, entsteht vollkommene Übereinstimmung.

Besonderer Beliebtheit erfreute sich das Muster Abb. 105 links. Der Rand ist fassonniert, die Fahne in acht Felder geteilt, von denen vier glatt gehalten sind. Die übrigen werden durch vier parallele S - förmige Grate oder Kellen mit eingelegten Stegen gegliedert, die im Spiegel verlaufen. Eine Variante davon zeigt Abb. 105 rechts. Durch Auflösung der Vierergruppen in Paare ergibt sich eine Aufteilung der Fahne in sechzehn Felder. Im Wechsel erscheinen je zwei Vertiefungen und Grate, wobei die Fassonierung des Randes durch Einschnürung am Rippenansatz stärker akzentuiert wird. Beiden Modellen ist eine gewisse Verwandtschaft mit dem Meißner "Neu - Oziernmuster" gemeinsam. Abb. 106 hingegen zeigt einen Teller aus Tournai, der sich von seinem sächsischen Vorbild allein dadurch unterscheidet, daß nur ein Drittel der Fahne mit Flechtwerk bedeckt ist. Während dieses jedoch in Abb. 105 links fehlt, zeigt sich die Eigenständigkeit von Abb. 105 rechts in der paarweisen Anordnung, im Wechsel von Rippe und Vertiefung und der daraus entstehenden Fassonierung. Anklänge an Meißner Geschirr finden sich auch in den folgenden Beispielen. Gleich dem "Dulong - Muster" ist der Rand eines Fürstenberger Tellers in vier größere Bögen gegliedert, zwischen denen je drei kleinere liegen. Während jedoch beim Meißner Modell Abb. 107 den Bögen entsprechende radiale Grate die Fahne in Felder aufteilen, zeigt das braunschweigische Beispiel Abb. 108 links wohl

eine ebensolche Welterung, aber es sind nicht Rippen, die die mittlere der Bormalzonen von den benachbarten abgrenzen, vielmehr liegt diese als Ganzes über den seitlichen Feilstücken, einem flachen Faltengebilde vergleichbar. Um 1741 entstand in Weissen das " Altbrandenstein - Muster ". Abb. 109 zeigt einen Hölzster Teller, der es fast wörtlich übernimmt. In ähnlicher Weise trägt das Fürstentümer Beispiel Abb. 110 links vier große -elder auf der Fahne, die mit weitmaschigem Netzwerk überzogen sind. Doch werden die Zwischenzonen nicht dreigeteilt, sondern durch die Betonung ihrer Mitte geviertelt, was der Fassonierung des Randes stärkeren Akzent verleiht. Wie an den zuvor betrachteten -ellern erstreckt sich der plastische Dekor bis in den Spiegel. Auffallend ist aber die Deutlichkeit, mit der die untere Begrenzung die Behandlung des Randes wiederaufnimmt. Ohne greifbares Vorbild ist das folgende Stück Abb. 108 rechts. Die Fahne ist in zwanzig Felder geteilt, von denen je zwei große wie von einer Klammer zusammengeschlossen werden. Dazwischen liegen jeweils zwei ganz schmale Zonen mit einem Mittelstück, das ihrer doppelten Breite entspricht. Das aufgelegte Relief schließt, dem Verlauf der Fassonierung folgend, zur Tellermitte hin dergestalt ab, daß der eigentliche Scherben sichtbar wird. Eine kleinere Wiederholung des plastischen Schmuckes, im Bogenlauf der schmalen Zone spiegelbildlich, bedeckt den Übergang von Fahne und Spiegel, in den sie tief auslappend einschneidet, so daß ein kleeblattartiges Gebilde entsteht. Einfacher in der Gliederung stellt sich ein anderes Modell dar. Vier kräftige Rippen, die im Spiegel enden, teilen den Teller in gleichgroße Zonen, die ein zartes Ranken - und Blütenornament tragen. Die sparsame Fassonierung des Randes wird hervorgehoben durch Einschönungen an den Ansatzpunkten der Rippen. Anreiz zu vielfältiger Variation boten Gittermotive. So wird die Fahne eines Tellers, um nur ein Beispiel zu nennen, in ein feines Gespinnst aus sich über-

schneidenden Kreisen aufgelöst, deren Mittelpunkte auf einer Linie liegen, die den Spiegel konzentrisch umläuft. Ebenso gibt es Randmuster, in denen sich die Kreise nur berühren oder Halbkreise einander schneiden. Beim sog. gravierten Muster ist der Rand des Tellers in zwölf Bögen unterschiedlicher Spannweite gegliedert. Den Bögen entsprechende radiale Grate teilen die Fahne in drei große, mit zartem Relief belegte, drei mittlere glatte und sechs kleine geschuppte Felder, wobei je zwei geschuppte Zonen und ein glattes Mittelstück den Raum zwischen den großen Feldern ausfüllen. Diese rhythmische Aufeinanderfolge verschiedenartig gestalteter Glieder fügt sich zu einem Muster zusammen, das für Fürstenberg charakteristisch ist.

Dem farbigen Schmuck wurde von Beginn an in Fürstenberg besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem wurden Blumen verwendet, sei es in Gestalt von Sträußen, begleitet von Vögeln und Insekten, sei es als Festons zur belebung einer tellerfahne oder als einzelne Blüten, die eine Leerzone füllen oder schadhafte Stellen im Scherben verdecken. Obwohl die Chinamode seit den dreißiger Jahren ihren Höhepunkt überschritten hatte, erfreuten sich sog. indianische Blumen, die allerdings kaum von ostasiatischen Vorbildern sondern eher von lokalen Malern umgesetzt abzuleiten sind, immer noch einer gewissen Beliebtheit. Weitere Verbreitung jedoch fand ein ganzes Herbarium von Motiven nach europäischem Geschmack. Trotz ihrer Herkunft aus europäischen Quellen ist eine Naturnähe unverkennbar, die den Schluß zuläßt, daß die Maler selbst Naturstudien betrieben, freilich noch nicht mit der botanischen Akribie, wie sie das ausgehende 18. Jahrhundert, z.B. im Kopenhagener Flora - Danica - Service von 1790, vor allem aber das 19. Jahrhundert pflegte.

Wie bei den Geschirrförmern bestanden auch im farbigen Zierat engste Beziehungen zwischen den Manufakturen, so daß Spezifisches wiederum nur im Detail zu suchen sein

wird. Anders als bei der Porzellanplastik werden, von Blumenmotiven abgesehen, die überall anzutreffen sind, in jeder Fabrik andere Themenkreise bevorzugt. Fürstenberg bringt z.B. weniger Figürliches als Meissen und Berlin, dafür mehr Landschaften, dies sogar als besonders bevorzugte Eigenart, sowie Blumen, Vögel und Geflügel. Einer weiteren Differenzierung jedoch stellte sich ein Hindernis in den Weg; mehr noch als beim figürlichen Porzellan wurde nach graphischen Vorlagen gearbeitet, nach Blättern von Weirotter, Ridinger, Nilson, Berghem, Gesner und Vorlagebüchern mit Blumenstücken, Tieren und Vasen. Vornehmlich bei den Blumen überrascht die nahe Verwandtschaft der Dekore verschiedener Manufakturen, also ist die Abhängigkeit vom Musterblatt stärker als etwa bei den Statuetten. Gewissermaßen frei wirkt dagegen auch das Verhältnis zwischen Vorbild und Nachbildung bei keramischen Formen. Selbst bei Übernahme eines Berliner Modells erhält die Kanne ihre charakteristische Fürstenberger Proportion. Die enge Bindung der Bemalung an das Vorbild reicht dagegen bis in die Pinselführung. Es ist fraglich, ob in solchen Grenzen überhaupt noch eine selbständige Entfaltung übrig blieb.

Eine gewisse Eigenart zeigt in Fürstenberg das Verhältnis von Blumen und Landschaften zum Scherben, die Art, wie der Weißgrund in die Komposition als Farbwert einbezogen wurde.

So rührt die Schwere der eisenroten Buketts auf der frühen Terrine nicht vom pastosen Farbauftrag her, sondern von der Größe des Motives im Verhältnis zum Gefäß. Es läßt sich beobachten, daß beim Malen nicht zuerst die Konturen markiert und dann mit einer Farbschicht ausgefüllt wurden, der weitere folgten, um die Tonskala form-
...einwärts zu entfalten. Vielmehr fügt sich in Richtung auf die Heiligkeit Pinselstrich so an Pinselstrich, daß das Weiß des Mundes einbezogen und das Bild wie durch

Lichter belebt wird. Die mittleren Töne wurden besonders häufig verwendet, pastose Striche beschränken sich dagegen auf kleine Partikel.

Ein Teekännchen zeigt stilisierte Blumen, weitläufig verwandt mit Meißner Blütenzweigen in ostasiatischer Manier, in bunten und trotzdem zurückhaltenden Farben. Blätter und Blüten haben einen zarten, dunklen Kontur, den ein weißer Zwischenraum von der nächststehenden Farbe trennt, ebenso bleibt ein breiter Streifen um die Blattrippe herum frei. Obgleich die Farbfelder stärker zusammenhängen als im ersten Beispiel und neben solchen, die den Scherben durchschimmern lassen, auch dichtere Farbschichten auftreten, das Weiß auch nicht als Tonwert vorkommt, wird durch die weißen Binnenzonen eine plakatarartige Wirkung vermieden.

Vornehmlich in die erste Hälfte der sechziger Jahre fällt ein Zierat mit Sträußchen, die ab und zu durch eine größere Einzelblüte unterbrochen werden. Auffallend ist der gleichmäßige Farbauftrag, der verhältnismäßig wenig Nuancierung zuläßt. Sparsam sind die Lichter gesetzt, so daß der Scherben nur als Schimmer unter den matten Farben zu ahnen ist. Da der geschlossene Kontur eine deutliche Grenze zur umliegenden Weißfläche zieht, entsteht ein Eindruck, als schwebte der Dekor auf dem Scherben.

Besonders häufig auf Fürstenberger Geschirr sind reiche Blumenmotive, wie sie die Schale Abb. 112 rechts zeigt, in einer leuchtenden, das Nebeneinander von Eisenrot und

bigkeit. Bei einer solchen Umsetzung der monochromen

feine Veränderungen zu Tage. So haben Blüten und Blätter eine zarte grau - schwarze Konturierung, desgleichen dunkle Strichelung als zusätzliche Schattierung. Geringer ist der Anteil weißer Lichter, weil nun das Gegeneinan-

der verschiedener Farben die gewünschte Wirkung hervorbringt. Unverändert jedoch bleibt die minutiöse Pinselführung, unverändert die Transparenz der Farben und die nur aus Teilstücken bestehende Umrißlinie.

Ganz anders stellt sich eine vierte Gruppe von Motiven dar. Dort fällt das Gewicht der stilisierten Blüte im Verhältnis zum überzarten Stiel auf. Diese Art ist in Meissen entstanden und kommt auf Porzellanen des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts in mannigfacher Varianten vor, in dieser besonderen Erscheinungsform jedoch nur in Fürstenberg. Vornehmlich in Unterglasurblau tritt sie häufig auf. Die Komposition ist großteilig, die kräftigen Pinselstriche werden breiter, dabei verringert sich die Tonskala, verschiebt sich der Akzent ins Pastose. Diese Malweise verzichtet fast ganz auf helle Lichter und reduziert auch das Durchschimmern des weißen Grundes.

Gleichsam den Gegenpol bildet ein Teller mit überaus zartem Dekor. Feingliedrige, aufgefasernde Blüten und Blätter verschlingen sich lose. Obgleich die hellen Tonwerte das Übergewicht erhalten, nehmen die Abstufungen zu. Dieser Teller zeigt besonders deutlich die Doppelrolle des weißen Scherbens, der einerseits als Grund zwischen den Figurationen sichtbar wird, zum anderen einen wesentlichen Bestandteil der Komposition bildet.

Wie der Blumendekor wurden auch die frühen Landschaften "en camafeu", d.h. Ton in Ton gehalten. Quellen bezeugen seit Beginn der Produktion vielfältige Versuche, um eine möglichst reichhaltige Palette zu entwickeln. Doch scheint die Herstellung feuerbeständiger Farben nur mühsam vonstatten gegangen zu sein. Wenngleich anzunehmen ist, daß mehrfarbiger Dekor schon in den fünfziger Jahren auftritt, lag der Schwerpunkt, wie das frühest erhaltene Geschirr zeigt, bis etwa 1760 auf der Monochromie.

Blumen - und Landschaftsmuster verbindet die Pinselführung. Die monochromen Landschaften stehen mit ihren Schraffuren und Kreuzlagen noch in enger Abhängigkeit von graphischen Vorlagen. Obwohl die Tonigkeit sich vertieft, bleibt der weiße Grund in der Komposition wirksam. Anders als bei dem floralen Schmuck erfolgt der Übergang zur Vielfarbigkeit. Es zeigt sich eine geradezu überraschend reichhaltige Wahl und Zusammensetzung der Farben. Es sei daran erinnert, daß sich das Malerkorps nach Themenkreisen in Gruppen gliederte, die nicht nur recht streng getrennt waren, sondern auch unterschiedlich entlohnt wurden. Statt des koloristischen Vielklanges der Blumenmuster erscheint eine reduzierte Palette mit den Grundtönen Braun, Grün, zartem Strohgelb und rauchigem Blau, der sich rote Tupfer gefällig einordnen. Diese Abgewogenheit, die trotz der reichen Nuancierung nicht bußhaft wirkt, ist für Fürstenberger Landschaften bezeichnend. Sie erklärt sich nicht allein aus der verhältnismäßig geringen Zahl der Grundfarben, sondern auch aus einer gewissen Beharrlichkeit des Farbwechsels. Das Farbmosaik setzt sich aus gewichtigeren Steinen zusammen, breitere Figurationen eines Grundtones und seiner Abstufungen füllen sich aneinander, seltener als beim Blumenschmuck von einem andersartigen Wert durchbrochen. Häufiger dagegen erscheinen tiefe, pastose Töne statt der mittleren, die den Grund in den Farbwert einbeziehen. Die Pinselführung orientiert sich weniger am graphischen Vorbild, die polichromen Landschaften sind eher minutiösen Miniaturen vergleichbar.

Das eigentümliche Verhältnis der Farben zum weißen Grund, das die Landschaften ganz allgemein zeigen, erklärt sich aus dem Gegenstande. Während sich in den Blumen transparente und pastose Farbzonen zu einem Muster verweben, die den Eindruck von Körperhaftigkeit erweckt, differenzieren sich diese hier zur Andeutung eines Tiefenraumes. Auffa-

lond an dem Fürstenberger Dekor sind die tiefen Töne im Vordergrund. Dieser dicke Farbauftrag lichtet sich nur allmählich im Mittelgrund, und erst im Hintergrund lassen zarte Farben den Scherben voll durchschimmern und verliehen sich schließlich im reinen Weiß. Die Ursache der Abstufungen zwischen monochromen und vielfarbigen Landschaften liegen in der Maltechnik. Während die Polychromie leichte Akzente durch das Gegeneinander verschiedener Farben erzielt, bleibt die Darstellung Ton in Ton stärker auf die Einbeziehung des weißen Grundes angewiesen.

Wenn auch die einfarbigen Landschaften motivisch und technisch ihre Herkunft von graphischen Blättern verraten, läßt doch die genauere Betrachtung eine Auseinandersetzung des Malers mit dem Vorbild sichtbar werden. Motive werden nicht wie im Klebeverfahren angeheftet, vielmehr gehen Gefäßform und farbiger Schmuck eine harmonische Verbindung ein. Die Umgestaltung begnügt sich auch nicht damit, an die Stelle rechteckiger Rahmung das Rund zu setzen. Ein Beispiel für die feine Anpassung an die Formen verschiedenartiger Gefäße bietet ein Kaffeservice von etwa 1759/60. Entsprechend der Lage des Schwerpunktes füllt der Dekor die Körpermitte der großen Kanne. Durch die Abflachung der oberen und unteren Begrenzung und die Abrundung der Seiten folgt die Darstellung der weit ausladenden Wölbung und betont damit den Charakter des Gefäßes. Auf der kleineren Kanne hingegen verjüngt sich das Bildfeld mit ihrer gestreckteren Gestalt zum Halse hin.

Doch nicht diese Angleichung allein, sondern auch der Übergang vom farbigen Schmuck zur angrenzenden Weißfläche ist wichtig. Während an den Erzeugnissen anderer Manufakturen, wie z.B. in Meißen, zu gleichen Teilen gerahmte und ungerahmte Landschaften und sonstiger Dekor zu beobachten ist, überwiegen in Fürstenberg die frei auf den Scherben gesetzten Darstellungen. Ränderungen

durch farbige Ornamente finden sich bei Landschaften bis etwa um die Mitte der sechziger Jahre. Aber kaum jemals abgesehen von wenigen plastischen Rahmungen oder Fondporzellanen, wird eine strenge Trennungslinie zwischen dem Dekor und dem umliegenden Weiß gezogen. Diese kommt erst gegen Ende des Jahrhunderts auf und führt in der Folge dazu, daß das farbige Element, ursprünglich ein organischer Bestandteil des Ganzen, das Übergewicht erhält und die Form nur mehr als Mittel zum Zweck betrachtet. Während der Rokokozeit waren selbst gerahmte Motive jedoch das Gleichgewicht, sei es, daß ihre Umrandung mit bewegtem Kontur zu gleichen Teilen in den Dekor wie in die Weißfläche hineinspielt und ihre Farbe sich zum Grund ebenso verhält wie die des Hauptmotives, sei es, daß einzelne Motive die Rahmung durchbrechen, wodurch eine eigentümliche Vielschichtigkeit entsteht. Fließend bleibt auch in mehrfarbigen, ungerahmten Darstellungen die Grenze zwischen dem umliegenden Weiß und dem Grund, der in den Dekor eintezogen ist, besonders dort, wo ein Himmel nicht näher durch zartfarbige Wolkengebilde gekennzeichnet wird, während Zierat in Form von Blüten dicht an die Komposition herandrängt.

Auf den Tellern bieten die Spiegel sich vornehmlich zur Aufnahme farbigen Schmuckes an. Es mag den Anschein haben, als trete in einer Hafenansicht die Form hinter dem Dekor zurück, als wirke die Fanne nur als Rahmen, wie etwa bei einem Medaillon. Eine solche Lösung führt wieder auf eine Frage, die bereits berührt wurde: bedarf Porzellan des farbigen Schmuckes oder nicht? Besteht nicht ein Gegensatz zwischen Form und Dekor oder ist es eine Polarität, die für beide Elemente von grundlegender Bedeutung ist? Der phantasievolle plastische Schmuck käme ja wohl kaum in der beabsichtigten Weise zur Geltung, erstünde ihm nicht bis an seine innere Grenzlinie ein Gegengewicht in der Farbe. Bei der Hafenansicht läßt

umgekehrt erst das unmittelbare Umschlossensein vom strahlend weißen Scherben das lebendige Spiel der eisenroten Farbe zu voller Wirkung gelangen. Die verhältnismäßig große Fläche, die dem farbigen Schmuck eingeräumt ist, bringt keine Störung in das Verhältnis von Form und Dekor, sondern ergibt sich aus der formalen Gesamtbehandlung. Durch Reliefierung erhält die Fahne ihren besonderen Akzent, und in dieser engen Berührung von plastischer Zierat und Farbe kommt eine originelle Wechselwirkung zustande. Ein Bildfeld geringerer Größe würde dieses Gegenüber einander aufheben. An diesem Beispiel zeigt sich immerhin die Priorität der Form, obwohl sie des Dekors bedarf, um ihren Reiz voll zu entfalten.

Wie bereits erwähnt, waren figürliche Motive in Fürstenberg weniger beliebt. Etwa um die Mitte der sechziger Jahre tauchen Chinoiserien auf, Bilder ostasiatischen Lebens, wie sie sich die Europäer erdachten. Diese Mode lag zwar schon Jahrzehnte zurück, und so erhalten auch nur wenige Stücke, vornehmlich Teegedecke mit Zubehör solchen Dekor. Diese Miniaturen haben nicht mehr viel gemein mit dem zartgliedrigen, phantastischen Völkchen, das Röhltdts unerschöpfliche Fabulierkunst während der zwanziger Jahre in Meißen hervorgebracht hatte. Entsprechend dem Zeitgeschmack waren Putten, die Genredarstellungen und sog. Watteauszenen beliebter. Diese lassen Eleganz und Leichtigkeit in Komposition und Pinselführung vermissen, ja wirken manchmal sogar schwerfällig. In der Ausführung fällt eine gewisse Punktmanier auf, die vor allem für Gesichter und Hände und sonstiges Nackte verwendet ist, sowie ein kräftiges orangefarbenes Inkarnat.

Häufiger ist die Vögel- und Geflügelmalerei. Mit pastoser Farbe sind vor allem die Flügel breit behandelt. Ein lebendiger Farbwechsel mit Rottönen nähert die Vogelbilder den mehrfarbigen Blumen. Der Geflügeldekor dagegen

ist den polychromen Landschaften verwandt, im weniger pastosen Pinselstrich und in der Zusammenstellung der Farben.

Bis weit in die siebziger Jahre stand Fürstenberg im Zeichen eines reifen, vielgestaltigen Rokoko. Erst nach der Mitte des achten Jahrzehntes, später also als in anderen Manufakturen, drangen, wie ein Aufblitzen von Licht, Elemente auch in das Geschirr ein, die eine Wandlung ankündigten. Überall löste sich ja der frühe Stil Louis XVI als Reaktion auf den Überschwang des Rokoko nur allmählich aus dieser Formensprache. Obwohl nur eine Formensprache. Obwohl nur eine Formensprache.

Deutschland überhaupt die neue Formensprache. Es wich nur zögernd dem neuen. Außerdem galt es nicht wie in den dreißiger Jahren für einen neuen Werkstoff eigene Formen zu entwickeln, um ihn in eine auf anderen Gebieten bereits ausgeprägte Gestaltungsweise einzugliedern. Da unter diesen Umständen ein vorsichtiges Tasten die Auseinandersetzung bestimmte, übernahm die wandlungsfähigere Komponente, der farbige Schmuck, die Führung. Endlich hätte für jedes Unternehmen, besonders aber für die finanziellen Verhältnisse der herzoglichen Manufaktur zu dieser Zeit, die plötzliche Umstellung der gesamten Produktion auf eine neuartige Unterlage bedeutet. Im vorliegenden Fall eine Möglichkeit, der Entwicklung zu folgen, ohne mißliche Situationen heraufzubeschwören.

Gemeinsames Merkmal des Fürstenberger Zierats etwa ab Mitte der siebziger Jahre ist eine zartere, gedämpftere Farbigkeit sowie eine geschlosseneren Umrißlinie.

In der Landschaft verlagert sich der Schwerpunkt auf naturgetreue Veduten, vornehmlich des Braunschweiger Landes. Die farbig akzentuierte Schichtung von Vorder-, Mittel- und Hintergründung weicht einem gleichmäßigeren Farbton. Das Verhältnis zum Scherben ändert sich dahin, daß der Grund entweder nur mehr durch die Farbtöne hindurchschimmert oder weiße Lichter wie ein dichtes Netz die Darstellung überziehen. Diese Erscheinungen erklären sich aus einer neuartigen Maltechnik: hatten sich in den Rokokolandschaften Pinselstriche unterschiedlicher Größe und Gestalt sorgfältig aneinander gefügt, dem Weißraum lassend für eine sparsame, aber bewußte Lichtersetzung, so schließt sich jetzt in impressionistisch wirkender Manier Tupfer an Tupfer oder es werden ein Grundton und seine Abstufungen ungefähr dem Kontur des Motives entsprechend aufgetragen, während kleine Häkchen, Punkte und Striche, in Grau und Schwarz oder einer anderen Nuance der Lokalfarbe, in dem vorgegebenen Feld skizzenhaft die Einzelheiten angeben. Diese Verfahren sind oft in einer Komposition vereinigt und werden bis ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt.

In den großen Blumenbuketts, worin wie zuvor Rosen, Tulpen und Aurikeln überwiegen, werden die Blüten und Blätter schwerer. Im Streben nach Klarheit, Übersichtlichkeit und strengerem Aufbau treten kleinteilige Elemente wie die zartgliedrigen Blütenrispen mehr und mehr in den Hintergrund. Gleichzeitig erhöht sich der Anteil monochromer Ausführungen. Neben Zierat in Eisenrot und Manganviolett, der im Farbauftrag, dem Verhältnis zum Scherben und in der Pinselführung frühen Beispielen en camaieu vergleichbar ist, erscheinen Darstellungen, die ein wässeriges

... durch feine schwarze Schraffuren entsteht. Daneben vergrößert sich der Anteil pastoser Schmuckformen in Unterglasurblau. Zierlichere Sträußchen, Festons und Blü-
tengewinde, oftmals zu Monogrammen verschlungen, nehmen im
floralen Schmuck zu. Gegenüber anderen Manufakturen ver-
gleichsweise gering ist die Menge des Geschirrs, das aus-
schließlich mit Streublümchen geschmückt wird, diese
dienen auch jetzt noch überwiegend als zusätzlicher Zie-
rat oder decken fehlerhafte Stellen. Etwa gegen Ende des
Jahrzehntes kommt die sog. Bandkante auf, ähnlich auch
an Erzeugnissen anderer Porzellanfabriken, wie z.B. in
Höchst zu beobachten, an Häufigkeit und abwechslungs-

... charakteristisch. Das Gerüst dieses Geschirrschmuckes bildet
ein glattes oder ornamentiertes, mehr oder minder breites
Farbband, um das sich Ranken von naturgetreuen oder stil-
lisierten Blüten und Blättern winden.

Ebenso wie die Blumen erfährt der Kreis figürlicher Dar-
stellungen eine thematische Erweiterung. Die wachsende
Beliebtheit von Bildnissen, die in der Porzellanplastik
etwa um die gleiche Zeit eine Menge Büsten und Medaillons
entstehen läßt, findet ihren Niederschlag auch im farbi-
gen Schmuck des Gebrauchsgeschirrs. Teils mehrfarbig,
vornehmlich jedoch "en grisaille", d.h. in einem stumpf-
...
... be Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart ab-
gebildet, und zwar in ähnlich impressionistischer Malwei-
se, wie sie eine Reihe von Landschaften zeigen. Bemer-
kenswert ist daran ein eigentümlicher Naturalismus, der
allerdings auch anderswo erscheint, wie das Höchster Mo-
dell Abb. 126 zeigt: mehrfach erhalten Medaillons eine
plastische ...
...
...

befestigt. Neben der strengen Grenzziehung zur umliegenden Weißfläche bringt gerade dieses Moment zum ersten Mal in Fürstenberg einen Mißklang in das Verhältnis von Form und Dekor, in der Art nämlich, wie besonders bei Kannen und Tassen das Gefäß nur noch als Träger eines virtuoson Gemäldes erscheint.

Gegen Ende der siebziger Jahre erlaubte es die langsame Besserung in finanzieller Hinsicht dem herzoglichen Unternehmen, auch die Formgebung stilistisch umzustellen. Zunächst zeigt sich das Streben nach Ruhe und Klarheit in der Form. In den Tellerfahnen tritt der Reliefzierat mehr und mehr zurück bis er fast verschwindet. Die Fassonnie rung weicht glatten Rändern und der plastische Schmuck anderer Geschirrtteile vereinfacht sich. Die Deckelknäufe verhärten sich zu knopfartigen Gebilden, die Maskerons und Tierschnäbel an den Schnäupen gehen zurück und endlich wird sogar das aufgelegte Ornament der Tüllen, Deckel und Kannenkörper von der Staffierung in Gold oder Farbe abgelöst, die bis dahin als zusätzlicher zarter Schmuck eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. An den Tablettis wird der nur mehr wenig fassonniierte Rand, der entweder glatt, mit plastischen Tuchgehängen versehen oder mit Bändern dicht verschnürt ist, steiler aufgebogen. Während seitliche Griffe an manchen überhaupt fehlen, wahren andere in der sechsackigen Fassonnie rung und symmetrischen Gliederung gleichzeitigen Berliner Modellen recht ähnlich, noch eine lose Beziehung zu der Rocailleform.

Alles dies hebt sich deutlich von der vorangegangenen Periode ab, und doch konnte man mit dem Geschirr nicht auf dieser Stufe bloßer Anpassung stehen bleiben. Den neuen Stil bringt erst der Zylinder zum Siege, der gegen Ende der siebziger Jahre die hergebrachte Gefäßform verdrängt.

Die Zuckerdosen, die von je her dieser Grundform nahestanden, werden höher und wölben den Deckel flacher. Bei den Teedosen steigt die Wandung nunmehr über ovales Grundriss und weiterhin ohne Fuß steil an und geht in eine ringsum sanft gerundete Schulterzone über. Das akzentuierte Gegeneinander von Schmal- und Breitseite weicht ebenso wie die Kontrastierung im Verlauf des Konturs. Eine lose Verwandtschaft mit den Teedosen weisen die walzenförmigen Kannen mit seitlichem Holzgriff und übergestülptem Deckel auf. Die fließende Bewegung ihrer Umrisslinien geht auf wenige Stellen zurück, wie z.B. der Übergang zur Schulter, ein Teilstück des Deckels, die Schnaupe und den unteren Henkelansatz. Schwingungen im Kontur werden also möglichst reduziert, ohne jedoch solche weitere Konsequenzen zu ziehen. Allerdings wird die Schulter bereits ganz abgeflacht, der Hals steigt vertikal an und der obere Henkelansatz bildet mit dem Gefäßkörper einen rechten Winkel. Stärker deuten Tassen und Untertassen auf die zukünftige Entwicklung hin. Während die Tassen eine streng zylindrische oder konische, fußlose Gestalt erhalten, wobei die Gefäßwand in unterschiedlichem Winkel, aber immer gradlinig ansteigt und eckige Henkel mehr und mehr vordringen, werden bei den Untertassen die Henkel in der Regel abgesetzt; wie die Tassen sind auch die Fahnen einer Regel in der Winkelung nicht unterworfen.

Kannen, die an auf der Spitze stehende Kegel oder an Doppelskegel erinnern, sind in Meissen verhältnismäßig selten, während solche Formen, wohl von Sèvres her, in anderen Manufakturen etwa von 1770 an zum strengen antiken Vorbild überleiten. Ihre Besonderheit liegt in der Proportion. Kannenkörper erreichen dabei ihre stärkste Wölbung ungefähr auf halber Höhe, Symmetrie ersetzt also die weichen Schwingungen des bisherigen Konturs. Bei anderem Geschirr liegt die weiteste Ausdehnung

am Gefäßrand. Mit wenigen Ausnahmen und außer an Sonderformen wie Einsatztassen, sog. *trembleuses*, beschränkt sich diese neue Art in Fürstenberg hauptsächlich auf Terrinen. Diese aber, bis dahin auch rund oder eckig, als einzige Rokokogeschirr der Braunschweigischen Manufaktur sogar gelegentlich auf Füßchen gestellt, übernehmen die neue Form mit einer Konsequenz, die nirgendwo eine Parallele findet.

Kennzeichnend für die Fürstenberger Produktion während der folgenden Jahre ist eine gewisse Unsicherheit in der Gestaltung des Geschirrs, die sich aus dem Vorhandensein zweier divergierender Strömungen ergibt: dem Beharren auf einem trotz aller Abänderungen im Kern traditionellen formalen Instrumentarium einerseits und dem Streben nach grundsätzlicher Wandlung andererseits. Bemerkenswert sind dabei die Überschneidungen, öfters sogar an einem Stück, die eigentümliche Erscheinungen hervorbringen, sei es, daß eine Rokokokanne eine geometrisierende Schnaupe erhält, sei es, daß ein zylindrisches Gefäß mit dem charakteristischen Doppel - C - Henkel versehen wird.

Um die Mitte der achtziger Jahre setzt sich auch in Fürstenberg das späte Louis XVI endgültig mit ausgewogenen Formen durch. Die Tassen und Untertassen waren den Veränderungen schon bei ihrem ersten Eindringen gefolgt, und auch die fast ausnahmslos glatten Teller bleiben von untergeordneter Bedeutung. Neu ist dagegen die scharfe Profilierung der Henkel - und Schulterzone der übrigen Hohlgefäße. So geht bei den nunmehr runden Teedosen die Wandung in rechtem Winkel in die flache Schulter und von dort ebenso in den eingezogenen Hals über mit Wiederholung im aufgestülpten Deckel. Ebenso verläuft, von rundem oder ovalem Grundriß ansteigend, die Umrisslinie der Tee - und Kaffeekannen, die sich nur mehr in der Größe

voneinander unterscheiden. Im Gegensatz zu den Meedosen bietet eine Kanne immer noch einen gewissen Spielraum für welch schwingende Bewegung des Konturs, so im flach gewölbten Deckel, in der Schnaupe und im unteren Teil des Henkels.

Nur wenig später, d.h. gegen Ende der achtziger Jahre, entsteht eine Gestaltungsweise, die die eben betrachtete Form allmählich in den Hintergrund treten läßt und mindestens bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhundert anzutreffen ist. Eine Veränderung erfährt dabei vor allem der Henkel. An die Stelle des schweren, starren, im Querschnitt fast quadratischen Teiles tritt ein breites, flaches, elegant gebogenes Band, ohne das unangenehme Gefühl des Massensich ausgehen würde. Womit doch die Gestaltung, die das Aussehen des Hakens an den Körper der Kanne angeschlossen und auf den Grund der Kanne zurückzuführen zu wiederholen, nachher die gradlinige Übermaßigkeit des Gefäßes. Der Henkel erhält einen solchen Akzent gibt die veränderte Lagerung des Hakens. Die rechtwinklige Aufwärtswegung der Gefäßwand läuft folgerichtig im Hals aus, nicht mehr durch eine aufgesetzte Wölbung gewissermaßen abgefangen. Eine durchdachtere Ausgewogenheit setzt Vorder- und Rückseite, Schnaupe und Henkel in Beziehung, während bisher die Teile mit schwingendem Kontur, Schnaupe nämlich und Deckel, auf Grund ihres engen Nebeneinander einen gewichtigen Komplex bildeten, dem gegenüber der kantige Henkel sein Eigenleben führte, woran auch der Viertelbogen seines unteren Teiles nichts änderte.

Die Zuckerdosen der achtziger/ neunziger Jahre erhalten gleichfalls einen zylindrischen Körper, ihre Deckel passen sich denen der Kannen an. Verwandt sind neuartige Melkblechen mit walzenförmigen Körper und scharf profilierter Hals - Schulterzone. Der Zylinderform angenähert sind auch die nun überwiegend runden Tablette mit steil aufgebogenem Rand.

Im Dekor bringen die achtziger Jahre eine zunehmende Reduktion der Farbigkeit sowie eine Verlagerung im Interesse an einzelnen Themenkreisen. Neben matten Blumendessins und Landschaften vornehmlich in Braun und Grün gewinnt die monochrome Darstellung en grisaille oder en sépia, d.h. in Braun, immer mehr Boden. Die Vogel- und Geflügelmalerei wird aufgegeben, dagegen erfreut sich das Bilanis wachsender Beliebtheit. Neben zartfarbiger oder monochromer Ausführung sind seit Beginn der achtziger Jahre Schattenrisse in Schwarz beliebt. In die neunziger Jahre gehören Darstellungen in der Art Angelika Kauffmanns. Während Verduten weiterhin gepflegt werden, breiten sich antike Ruinen und Gefäße als Motiv aus, dessen sentimentale Stimmung dem Zeitgeschmack entspricht. Bereits in den siebziger Jahren ist die Bemalung einzelner Stücke mit solchen Vasen bezeugt; doch kommt dieses Thema erst im folgenden Jahrzehnt zu voller Entfaltung.

Nochmals erhebt sich nun die Frage nach Merkmalen eines Fürstenberger Stils.

Der entscheidende Anstoß zum Stilwandel geht von Sèvres aus. Es hat aber den Anschein, als sei von dort nur eine leichte Anregung gekommen, die die Erhebung der Zylinderform zum Leitbild auslöste und damit dem Rokoko die deutlichste Absage erteilte. Wenngleich nämlich auch in Sèvres zylindrische Gefäße entstehen, so erlangt diese Form dort dennoch keine solche Bedeutung wie in einigen deutschen Fabriken. In erster Linie werden Tassen und Untertassen so gestaltet und diese müssen gewissermaßen das Stichwort verbreitet haben. Während diese Stücke als Vorlage dienten, hat sich die Umbildung sonst offenbar erst in Deutschland vollzogen. Tassen mit gradlinig aufgehender Wandung und Untertassen mit scharfkantig gegen den Spiegel abgesetzter Fahne treten nämlich vereinzelt schon sehr früh auf, und zwar mehr als Sonderform, in Höchst

zum Beispiel um die Mitte der sechziger Jahre. In Fürstenberg dringen sie mit dem Zylinder in ausgereifter Form ein; Kannen und andere Gefäße folgen dann erst über verschiedene Zwischenstufen etwa nach einem halben Jahrzehnt. Diese Anwendung der Zylinderform auf Geschirr aller Art vollzieht sich offenbar an mehreren Orten gleichzeitig. An sich ist der Zylinder als Grundform keine revolutionäre Neuheit, gehörte er doch seit alters zum keramischen Formenschatz. Hatte man schon zu Beginn des Jahrhunderts gelegentlich nach ostasiatischen oder anderen Vorbildern oder aus Unbeholfenheit zu dieser einfachen Form gegriffen, so gebot dies nun der Geschmack der Zeit. Nun galt es noch, Deckel, Henkel und Schnäupen passend anzugliedern. Während Sèvres weich schwingende Henkelformen bevorzugt, läßt die geometrisierende Art, die in vielen Varianten an deutschen Erzeugnissen auftritt, an erstarrte J - Henkel denken, wonach ihre Quelle noch im Rokoko zu suchen wäre.

So entstand ein Instrumentarium, dessen sich jedoch im Gegensatz zur vergangenen Periode nicht alle Manufakturen bedienten. Verbindende Züge weisen die Kollektionen auf, die den Zylinder bevorzugen. Ihre Gegenüberstellung zeigt aber, daß sich die Produktion einen weiteren Spielraum vorbehält als im Rokoko. Vorzugsweise kann der Unterschied an Kannen gezeigt werden, während Tassen und Untertassen schon in einer Manufaktur zu viele verschiedene Formen annahm. Auch das Rokoko hatte sich mit Vorzügen seiner Ornamente auseinandergesetzt, aber, so überraschend es klingt, der strenge Zylinder bot weiterreichende Möglichkeiten z.B. in der Ausführung der akzentuierten Hals - Schulterzone. So gibt es mehr verschiedene Lösungen als vorher bei Kannen aus mehreren Fabriken. Die Auseinandersetzung geschah von Ort zu Ort selbständig.

Der Hinweis auf Fürstenberger, Höchster und Kopenhagener Modelle mag genügen. Die frühen Braunschweiger Stücke haben mit den anderen Erzeugnissen den kantigen Henkel gemeinsam. Während sich Höchst und Kopenhagen nur durch Gewicht und Stellung des starren J zum Körper unterscheiden, entsteht in Fürstenberg eine Form, deren unterer Teil in einem Viertelbogen an der Gefäßwand endet. Läßt die aus geometrisierenden Partikeln gebildete dänische Schnaupe an die hiesigen tastenden Versuche vor 1785 denken und gleichen sich die Gestaltungen der beiden anderen Fabriken wohl in der Grundstruktur, so ist für Fürstenberg die hoch aufragende, weichen konturierte, gewissermaßen aus dem Körper ausgezogene Erscheinungsform bezeichnend. Hals, Schulter und Deckel bieten die meisten Variationsmöglichkeiten. Mit Kopenhagen gemeinsam ist Fürstenberg der scharfkantige Übergang des Körpers in die flache Schulter, mit Höchst der rechte Winkel zwischen Schulter und Hals. Während sich für den auf ein streng zylindrisches Gefäß aufgelegten Deckel keine Parallelen aufweisen läßt, bestehen Übereinstimmungen der späteren Gefäße mit Kopenhagen. Doch wird dort der Hals nicht so weit hinaufgezogen, der Deckel nur geringfügig gewölbt; ähnlich wie in Fürstenberg setzt er sich deutlich von Rand ab, während die flache Höchster Deckelform auf Rand und ganz in den Hals eingelassen wird. Ein anderes Kennzeichen der Fürstenberger Kannen liegt in der Verbindung des walzenförmigen Körpers mit einem breiten, wie ein gestärktes Band wirkenden Henkel.

Finanzielle Erwägungen sind wohl zum Zeitstil hinzugekommen, um in Fürstenberg anders als anderwärts den Zylinder auf Jahrzehnte hinaus festzuhalten. Mit eigenartiger Konsequenz wird jedes irgendwie geeignete Geschirr dieser Form angepaßt. Dieser Sachverhalt verdient noch eine etwas genauere Betrachtung.

Von Vorläufern abgesehen, blieb es der späten Phase des Louis XVI vorbehalten, auch das Porzellan auf das antikisierende Ideal abzustimmen. In schwärmerischem Idealismus suchte man zu einem Zustand der Reinheit und Natürlichkeit zurückzukehren, und die antikische Formsprache galt dafür als Sinnbild. So entstand ein träumerisches Verhältnis zu einem Altertum, das nie wirklich bestanden hatte. Auf keinen Fall aber fanden sich dort Vorbilder für Gebrauchsgeschirr, das einer Lebensart mit völlig veränderten Tischsitten zu dienen hatte.

Immerhin entstand ein antikisierendes Instrumentarium, das gegen Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluß der archäologischen Forschung zwar an trockener Genauigkeit gewann, dennoch aber ein selbständiger Reflex der Vergangenheit blieb. Dieser Formenvorrat zeigt sich am vorteilhaftesten in Prunkvasen, also reinen Zierobjekten, übt allerdings in manchen Manufakturen, wie in Höchst, auch Einfluß auf das Gebrauchsgeschirr aus. Nicht so in Fürstenberg.

Abgesehen von einem Solitaire, dem "Etruskischen Service", das sich nach seinen Inschriften unmittelbar an italisch-griechische Keramik anlehnt und den rotfigurigen Stil in Schokoladebraun, Orange und Gold nachahmt, bleibt es Details wie Volutengriffen an Terrinen, Knäufen in Gestalt von Pinienzapfen und den späteren Henkelformen, vor allem aber dem Dekor überlassen, der Antikenmode entgegenzukommen. Farbiges oder goldstaffiertes, teils auch plastisches Ornament wie Zahnschnitt, Mäander, laufender Hund, eierstabähnliche Bänder und Lorbeergirlanden werden mehr oder minder getreu nachgebildet. Beachtung verdient der "Arabische Dekor", der symmetrisch angeordnete Blattranken von Hals und Fuß eines urnenähnlichen Gebildes abzweigen läßt. Der Name beruht wohl auf

wie es schon früher bei der Taufe eines ostasiatischen Ornaments als " Zwiebelmuster " vorgekommen war. Gegen Ende des Jahrhunderts wandte sich das künstlerische Interesse auch dem Vorderen Orient zu. Daneben wirken die neu entdeckten pompejanischen Wandmalereien auf die Verzierung vor allem des Wiener Porzellans ein. Dieses farbige Ornament, das eine geometrisierende Figuration, meist in tiefem, pastosem Braun, mit zartgliedrigem Rankenwerk verbindet, findet auch in Fürstenberg Eingang, wo es in verschiedenen Varianten vorkommt. Diese Entwicklungsstufe kennzeichnet die typische stärkere Farbigkeit des Klassizismus. An anderen Orten nicht allzu häufig sind die als fürstenbergisch schon erwähnten Figurenbilder in der Art des rotfigurigen Stils.

Das Fürstenberger Geschirr zeigt also auch zwischen 1785 und 1800 eigenen Charakter. Während andere Manufakturen Form und Dekor gleichmäßig antikisieren lassen, bleibt man hier bei den eingeführten Formen und paßt nur den farbigen Schmuck mit einer gewissen Beweglichkeit und Sensibilität der herrschenden Strömung an. Die damalige Produktion als Ganzes zeigt eine eigenartige Zweigleisigkeit. Die Ziergefäße folgen der Antikenmode wie überall, zweifellos aus sicherer Einschätzung der Absatzmöglich-

Die achtziger Jahre brachten ja allmählich eine geschäftliche Besserung, und da der Geschmack dieses Jahrzehnts Prunkvasen der figürlichen Plastik vorzog, konzentrierte Kohl die künstlerischen Kräfte und beträchtliche Mittel auf diesen Produktionszweig. Die Form des Geschirrs hingegen blieb, nachdem sie einmal eine gewisse Stufe erreicht hatte, möglichst beim Alten, ihre Abstimmung auf die Mode besorgte der Dekor. Daß die neunziger Jahre keine Veränderungen brachten, erklärt sich aus der zunehmenden äußeren Unsicherheit. Kohl wird aber auch erkannt haben, daß der Zylinder Zweckmäßigkeit

und Materialgerechtigkeit am besten mit moderner Art verband. Ein Versuch blieb die Umbildung auch der Geschirrforn im "Etruskischen Service". Unter so einsichtigen Direktiven entstand also in jenen Jahren immer noch eine Menge wertvoller Erzeugnisse, in einer Zeit, die zunächst den Anschein erweckt, als sei das künstlerische Schaffen zu einem Stillstand gekommen.

Der Klassizismus erhält sich wie in der bildenden Kunst so auch in Form und Dekor des Porzellans bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Bewegung bringt das Empire, die letzte Blütezeit Alt - Fürstenbergs. Ihr Initiator war Louis Victor Gervert. Obwohl er bereits 1795 in die Braunschweigische Manufaktur eintrat und zwei Jahre später ihr Leiter wurde, dürften seine Modelle nicht vor der Jahrhundertwende entstanden sein. Seine Tätigkeit begann ja unter überaus ungünstigen Voraussetzungen, die ihn zwangen, alle Kraft zunächst an die Wiedernerstellung geordneter Verhältnisse und auf die Verbesserung der technischen Einrichtungen zu wenden. Bald aber wußte sich Gervert ein Instrumentarium zu schaffen, das auch modernsten Wünschen Rechnung trug. Es vereinigt eigene Vorstellungen, mitgebrachte Anregungen und Fürstenberger Motive, die noch lebensfähig waren.

Man ergreift die antikisierende Mode auch die Form selbst. Kugelförmige Körper über niedrigem Fuß, eine betont profilierte Hals- und Schulterzone sowie aus vertikalem Hals entwickelte Gefäßmündungen und Henkel verraten einen Rückgriff auf die antike Keramik selbst.

Teller und Platten bleiben von untergeordneter Bedeutung. Ohne plastischen Schmuck und Fasonnierung haben sie, von Sonderformen abgesehen, nur mehr wenig Reiz. Für Teller gab die Antike keine Vorbilder her.

Abgesehen von den Tassen ist die Leitform der Gefäße ein aus niedrigem, sich konisch verjüngenden Fuß aufsteigender kreiselförmiger Körper. An Tassen kommen gelegentlich Tierklauen vor. Kannen, Milchkännchen und Zuckerdosen erhalten eine schlank aufragende Gestalt. Der Deckel der Zuckerdosen und Terrinen setzt sanft gewölbt an und läuft erst zum zapfenähnlichen Knauf ein wenig entschiedener helmförmig zu. Kannen und Milchtöpfchen schließen sich in Henkel und Hals eng an das späte Louis XVI an. Gewahrt wird auch die Art, den Deckel vom Gefäßrand abzusetzen. Neu ist hingegen die Schrägstellung der Schulter, die Umbildung der Schnaupe zu einer Röhre und das Zusammenwachsen von Hals und Henkel. Diese nehmen ihren Ausgang allerdings auch gern weiter von der Schulter.

Dem gegenüber überrascht die Vielfalt der Tassenformen. An sich neigen sie nur bedingt zu charakteristischen Formen. Aber seit der Mitte der achtziger Jahre werden sie immer weniger auf das dazugehörige Service abgestimmt; sie beginnen, sich zu Sondermodellen zu vereinzeln. Besonders nach der Jahrhundertwende verbreitete sich die Mode, einander bei jeder Gelegenheit ein Gedeck aus Tasse und Untertasse als Angebinde zu verehren. Porzellan galt noch immer als kostbar; nicht jeder verfügte über eine wohlgefüllte Vitrine. Nun wurde das feine Material zum willkommenen, sehr dekorativen und doch erschwinglichen Präsent. Eine freizügige Bemalung und reiche Bemalung eröffnete der Erfindung Tür und Tor. Alle gängigen Themenkreise fanden Verwendung, vielfach wurde auch der Beschenkte selbst portraitiert, sein Monogramm aufgetragen, oder es waren zarte Anspielungen auf das Verhältnis zwischen Empfänger und Spender angebracht. Diese Fülle eigenwilliger Erzeugnisse einer uferlos anmutenden Phantasie bildet das Vorspiel zu den später so in Mißkredit geratenen Sammeltassen.

Eine besondere Henkelform kommt vor allem an Tassen, aber auch an Empirekannen vor. Hals und Henkel bilden eine Einheit, so als wachse das breite Henkelband gewissermaßen aus dem Hals auf. Diese Art heißt "Campaner Henkel", auch verballhornt in "Champagner - Henkel". Eine als antik empfundene Form entleiht den Namen von der italienischen Landschaft Kampanien, wo gegen Ende des 18. Jahrhunderts Herculaneum und Pompeji ausgegraben worden waren. Tatsächlich gibt es eine solche Henkelform sogar in der antiken Keramik.

Auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts finden sich charakteristische Formmerkmale des Fürstenberger Geschirrs, außer an Tassen und Untertassen, in der Proportionierung der Gefäße und im Detail. Gleichmäßig steigt der Körperkontur bis zur Schulter auf, eine Folge der geringen Höhe des Fußes, der auch an seiner stärksten Einziehung breiter bleibt, als in anderen Manufakturen üblich. Der Längsschnitt durch eine Kanne ergäbe eine trapezförmige Form, sei es nebenzeitigen Nymphenburger Stücken hingegen eine dreieckige. Auch der Schwerpunkt liegt in Fürstenberg höher, etwa im mittleren Drittel erst dann, wenn sich die Erweiterung des Körpers und der Kontur setzt zu steilerer Aufwärtsbewegung an. Typisch bleibt ferner die Eingliederung von Motiven aus dem späten Louis XVI. Beibehalten wird der breite Bandhenkel und der knappe Rhythmus der Hals - Schulterzone, d.h. die Art, beide Glieder in scharfem Akzent gegeneinander abzusetzen. Nymphenburger Kannen bis hin fließender in den Übergang.

In der Dekoration geht man allmählich die Bedeutung antikisierender Motive zurück, ebenso auch die Farbigkeit zugunsten der Goldes. Diese Reduktion erfaßt jedoch nicht alle Themenkreise. So erscheint in den Landschaften eher eine reichhaltigere Skala von Tönen und ein dichter Farbauftrag. Mehr als je zuvor sind Veduten beliebt. In der

Figurenmalerei kommen neben Bilanissen und Schattenrissen allmählich auch Darstellungen historischer Ereignisse, vorzugsweise von Bataillen, in Mode. Die peinliche Genauigkeit der Ausführung, die exakte Abbildung der Beschaffenheit eines jeden Gegenstandes verraten die Wissenschaftlichkeit des Spätklassizismus, die auch im Porzellandekor den künstlerischen Spielraum im Umgang mit der Vorlage empfindlich beschneidet. Im Gegensatz zu anderen Manufakturen bahnt sich dies in Fürstenberger Blumendessins langsamer an, mit Ausnahme recht naturalistischer Eichenlaubgirlanden. Neben pompösen Buketts en sépia, gehöht mit Gold und Rottönen, kommen Sträußchen auf, Vorboten der Biedermeierzeit. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Fürstenberger Dekor und dem gleichzeitigen anderer Herkunft liegt darin, daß farbige Motive nur zögernd in einer meist goldenen Umrahmung hervortreten beginnen. Die endgültige Aufhebung der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit im Verhältnis von Form und Dekor, die Überbewertung des Schmuckes, seine Neigung, mit der Tafelmalerei in Wettstreit zu treten, diese fragwürdigen Erscheinungen späteren Zeitgeschmacks, liegen schon jenseits der zeitlichen Grenzen dieser Betrachtung.

FÜRSTENBERG HEUTE

In der Gestaltung seines Gebrauchsgeschirrs zeigte das herzogliche Unternehmen also in der Tat Eigenart, immer allerdings in den Grenzen, die Zweck und Mode setzten.

Es bleibt nun noch ein Blick auf die moderne Manufaktur zu werfen. Richtet sich die Aufmerksamkeit heutzutage auch vornehmlich auf moderne Geschirrfornien und Ornamente, so wird doch der Tradition noch ein beträchtlicher Raum in der Kollektion zugewiesen. Ist das nun leblosler Traditionalismus? Der Versuch einer Antwort möge von den Tellen der Services "Alt - Fürstenberg", "Victoria la Couronne" und "Gerveroy" ausgehen. Zunächst wird jedes historische Modell abgehandelt. Es hat technische und geschäftliche Gründe. Ein geschlossene Kontur, wie ihr die Platte der erstgenannten Form aufweist, ist rationeller in der Fertigung als eine bewegte Umrißlinie, ein gerade aufgehender Zylinder ist einer Gestalt mit akzentuierter Hals - Schulterzone vorzuziehen, sicherer ist fraglos auch das Stehvermögen flacher Tellerfahnen im Vergleich mit dem des Gervoy als das ihrer Vorbilder von den Tellerläufer des 18. / 19. Jahrhunderts. Ferner erlaubt die Umbildung des Deckelansatzes an Kanne und Zuckerdosen "Alt - Fürstenberg" ein leichteres Anheben des Deckels, ist eine wesentliche Funktion. Der Typenkonzeptionsbereich befindet sich also vorwiegend außerhalb des reinen Geschmacks. Unter solchen Veränderungen ist immer noch das alte Leitmotiv hörbar: der reine, wiegende Rhythmus des Kokoko, die Strenge, Klarheit und Geschlossenheit des späten Louis XVI. die Straffheit des Empire, mit ihren rückschwingenden Kontur. Dies ist der zeitlose Kern, der sich erhalten hat bei noch so vielgestaltiger Wandlung, es liegen darin auch gleichbleibende Gestaltungsgesetze des Werkstoffes Porzellan.

gering ist der Umfang an traditionellen Motiven im farbigen Schmuck. Wohl sind mehr oder minder stilisierte Blumendessins, meistens Rosen, weiterhin beliebt, auch sind so beliebte, von Phantasie und Erzählerfreude zeugende Darstellungen wie "Das Paradies", "Die Jagd" oder die "Zauberflöte" immer wieder aktuell, doch treten sie hinter einfachen Farbmalern oder Ornamente mehr zurück, wobei die Porzellanmalerei wirkt. Gleichwohl lebt im Porzellan die Vergangenheit unvermindert fort, umso mehr, als dieses nach Jahrzehnten stilistischer "Entzerrung" an die Gesetzmäßigkeit des 18. Jahrhunderts wieder anknüpft und damit eine Ordnung anerkennt, die ihren Ursprung in der Kunst des 18. Jahrhunderts unter die Form.

Die Pflege traditioneller Modelle beschränkt sich nicht auf Fürstenberg, weissen hat diese nie aufgegeben. Doch ist es nicht der Stolz auf eine "ruhreiche" Tradition allein, der diese Bewegung auslöste. In dem Augenblick, wo der Kunststoff das Porzellan allmählich zu verdrängen scheint, liegt nichts näher als die Besinnung auf eine Vergangenheit, die eine materialgerechte, ästhetisch ausgewogene Formensprache hervorgebracht hat, damit Schönheit und Kostbarkeit des Porzellans nicht in Vergessenheit geraten.

ANMERKUNGEN VORREDE

- 1) Scherer, Bemerkungen über Modelleure der Fürstenberger Porzellanmanufaktur und ihre Modelle, Kunstgewerbeblatt, Neue Folge III, 1892, S. 30 f.

ANMERKUNGEN EINLEITUNG:

- 1) F. Hofmann, Das Porzellan der europäischen Manufakturen des 18. Jhs., Berlin 1932, S. 40;
- 2) Bei einigen von ihnen läßt sich die Herkunft an bestimmten Orten nachweisen. Zu nennen ist z.B. Bingler in Höchst, Neudeck, Ellwangen, Schrezeheim u.a.;
- 3) Zeitgenössische Bezeichnung für die Arbeiter in einer Porzellanfabrik;
- 4) Vgl. Stegmann, S. 95 ff.;
- 5) Im 18. Jh. auch Bossierer oder Poussierer genannt;
- 6) "Chemisch ein wasserhaltiges Tonersilikat. Die chinesische Bezeichnung stammt wohl von einem der Hauptfundorte dem Berge Kao-Ling." Danckert, Handbuch des europäischen Porzellans, München 1954, S. 105;
- 7) Heute können große Vasen oder Schalen ohne weiteres gebrannt werden;
- 8) Zu nennen sind u.a. zwei Meißner Tafelaufsätze im Besitz des Museums für Kunsthandwerk, Frankfurt;
- 9) Fast alle sind mehr oder weniger als Filialen anzusehen, da ja, wie schon anfangs bemerkt, die Wanderung der Arkanisten von Sachsen ausging;
- 10) Vgl. G. Reinheckel, J.J. Irminger, der erste Formgeber der Meißner Manufaktur, Kerames 21, 1963, S. 14 ff.

ANMERKUNGEN KAPITEL I, FIGÜRLICHE PLASTIK

- 1) Vgl. Literaturverzeichnis;
- 2) Scherer, S.16 f u.25 f, hatte für die Frühzeit noch einen Modelleur Leuenberg bzw. Leinberg genannt, jedoch keine Angaben über die Dauer und Art seiner Tätigkeit machen können.

Ducret, Fürstenberger Porzellan, Braunschweig 1965, berichtigt den Namen auf Leimberg (Bd.I, S.58) und weist nach (Bd.I, S.268), daß dieser mit dem Onkel Feilners, der in der Literatur bei Hofmann, S.81, als Lehrmeister des Modelleurs zum ersten Mal erwähnt wird, identisch ist. Als zweiten Mitarbeiter nennt Ducret (Bd.III, S.10) Laurentius Heller aus Höchst, der sich von 1754 bis 1756 in Fürstenberg aufhielt.

Seit 1758 schließlich ist ein dritter, Johann Christoph Rombrich, nachweisbar.
- 3) Zu dem folgenden Excurs über die Commedia dell'arte vgl.:

O.v. Leixner, Geschichte der fremden Literaturen, Leipzig 1899;

Ph. Monnier, Venise au 18ième siècle, Paris 1920, Kap. VII, S. 180 ff.;

Adhmar u. Huyghe, Watteau - sa vie, son oeuvre, Paris 1950, S. 99 ff.;

M. Geisenheyner, Kulturgeschichte des Theaters, Berlin 1930, S. 181 ff.;

H. Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1977, Bd. III, S. 168 ff.;

G.v. Pechmann, Franz Anton Bustelli, Die italienische Komödie in Porzellan, Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst, Nr.37, Stuttgart 1959, S. 23 ff.;

Kindermann, S. 284

Geisenheyner, S. 156

ders., S. 155

Pechmann, S. 10 f;

- 8) Vgl. J.W. v. Goethe, Tagebuch der italienischen Reise, 4. Oktober 1786: "... Doch ist auch hier wieder das Volk die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes. Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler und der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt es sich angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammenge- stellt, artiger aufgep. ... der Wirk- lichkeit abgedrückt, durch Sitten genöhert. Hierüber freuen sie sich kindisch, schreien wieder, klatschen und lärmen."
- 9) v. Pechmann, S. 27;
- 10) Monnier, S. 200 ff;
- 11) Z.B. in München 1568, Linz 1569, Wien 1576, Paris 1577, Linz 1614, Prag und Wien 1628. Vgl. Kindermann S. 384 ff und v. Pechmann, S. 26;
- 12) Solche Spuren haben sich gelegentlich bis in die mo- derne Literatur erhalten, wie z.B. in dem Schauspiel "Die wundersame Schustersfrau" von Federico Garcia Lorca.
- 13) Vgl. Grillparzer, Reise nach Italien, Neapel im Mai 1823.
- 14) Beispiele finden sich vor allem im Werk Pietro Longhi und Tiepolos.
- 15) Inv. Nr. ZL 1, 6890
- 16) Die französische Schreibweise ist dem Fürstenberger Formverzeichnis entnommen.
- 17) Scherer, S. 9;
- 18) Andere Komödianten, die 1906 bei einer Ausstellung europäischen Porzellans (Katal. Nr. 846-854, vgl. Scherer, S. 11, Anm. 1) im Kaiser Franz Josef-Museum zu Troppau aus Privatbesitz zu Tage kamen und von Scherer mit dem großen Capitaine in Verbindung ge- bracht wurden, sind inzwischen von Ducret, Bd. III, S. 9, als Erzeugnisse von Kloster Veilsdorf bzw. wei- tere Kopien von Luplau identifiziert worden.
- 19) Ein Vergleich der Figuren mit den Aufzeichnungen bei Scherer, S. 10 ff.; ders., Die Fürstenberger Komödian- ten Simon Feilners, Cicerone XV, 1923, S. 67 ff.

- 10) Scherer, S. 93 ff.;
- 21) Scherer, Cicerone XV, 1923, S. 68 u. S. 79 ff.;
R. Schmidt, Katalog der ehem. Slg. Blohm, München
1958, S. 157;
- 22) Hier wortgetreu; unleserliche Stellen werden durch
Punkte markiert.
- 23) Unter dieser Zuweisung setzt eine Klammer an, die nach
einer Unterbrechung bei Nr. 270 durch den Namenszug
Rombrich bis Nr. 280 fortläuft. Nr. 293 geht wieder
auf Rombrich zurück.
- 24) Vgl. Ducret, Bd. III, S. 10, Verballhornung von Balcardo.
In der Tat kommt der Name Balverel nur in Fürstenberg
vor.
- 25) Vgl. oben.
- 26) Es ist noch einmal zu betonen, daß sich die Aufzeich-
nungen des Originals nicht auf die Kopien beziehen.
Scherer, S. 10, stellt die Liste Scherers, die von
Abweichungen zwischen dem Fortlaut der Unterlagen
folgt, dahingehend interpretiert, daß damit die Ori-
ginale gemeint seien. Aus diesem Mißverständnis folg-
te auch die Annahme, Buchau und Rombrich seien neben
Scherer Urheber der 1774 gemachten Kopien. Der In-
halt zeigt, daß auch diese Modelleuren an der
Fassung beteiligt waren, die sich ebenfalls nur auf die
Kopien beziehen.
- 27) Scherer, S. 10 ff.;
- 28) Scherer, Cicerone XV, 1923, S. 75, Abb. Nr. 15;
- 29) Das bei Scherer, S. 12, Nr. 3, abgebildete Exemplar
ist das Quinte der Commedia von Kloster Weilsdorf,
entstanden um 1770. In "Porzellanmalereien italienischer
Komödianten und ihre Vorlagen", Cicerone II, 1910,
S. 261 ff., wird dies berichtet. Im Cicerone XV wird
der Scopin nicht mehr erwähnt.
- 30) Vgl. die Eintragungen vom 4. u. 10. Oktober 1786 in
Goethes "Italienischer Reise" wie auch "Gespräche
mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens" von
J.F. Eckermann, 14. Februar 1830.
- 31) Ein Vergleich der Originalfassung mit der Kopie des
Bettore, die gleichfalls für Rombrich gesichert ist,
konnte nur mit Hilfe eines Fotos unternommen werden.
Es ergab sich das Gleiche wie bei der folgenden Ge-
genüberstellung der Bergleute.
- 32) Abweichungen, die die bei Ducret, Bd. III, Abb. 34 u.
38, abgebildeten Fassungen des Pantalon und der Colom-

- 41) als diese identifiziert bei Adhémar u. Huyghe, S. 100;
- 42) entstanden 1716, vgl. dies., Katal.Nr.155;
- 43) entstanden 1712/15, vgl. dies., Katal.Nr.92;
- 44) entstanden 1720, vgl. dies., Katal.Nr.211;
- 45) vgl. dies., S. 103;
- 46) Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie von Wien oder der namenlosen Komödianten der Pulisier-Manufaktur, erscheint Sarcolan immer auch dann, wenn nur einzelne Typen des Ensembles nachgebildet wurden, wie z.B. in Capodimonte.
- 47) Auch die schwarze Stoffierung dieses Kleidungsstückes. Die fast alle Porzellanderstellungen aufweisen, kommt wohl von dort.
- 48) v. Pechmann, S. 10;
- 49) ders., ebenda;
- 50) zur Datierung vgl. v. Pechmann, S. 9; desgl. R. Rückert, Franz Anton Bustelli, München 1963, S. 18 u. S. 21 ff.
- 51) vgl. v. Pechmann, S. 12;
- 52) ders., S. 14;
- 53) ders., ebenda;
- 54) ders., S. 13;
- 55) Rückert, S. 20;
- 56) Bekannt ist auch ein Beispiel, in dem das Gesicht der Vorlage nicht. Es handelt sich wohl, angesichts der sehr ungewöhnlichen Komposition, um eine nachträgliche Veränderung.
- 57) 54 Alt Nr. 1, Bd.5, S. 43;
- 58) Bei Hofmann, S. 81 streicht diese Berufsbezeichnung. In der Festschrift der Porzellanisten von 1732 bis 1763 ist Sarcolan als Beruf angegeben vgl. Ann. Nr. 5 u. Einleitung u. Nr. 1 (Karlheide Plastische Plastik) aufgeführt.
Vgl. Ducret, Bd.I, S. 239 f.;
- 59) vgl. ders., Bd. III, S. 10;
- 60) vgl. ders., Bd. I, S. 80;
- 61) R. Schmidt, Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel, München 1925, S. 141;

- 62) Unter "Feilner invenit" wird z.B. auch die Gestalt eines Bauern unter einem Taubenschlag aufgeführt. Vgl. S. 61. Dabei dürfte dieses Modell auf eine Meißner Darstellung von Kändler und Reinicke von etwa 1750 zurückgehen.
- 63) Eine Ausnahme bilden die Werke J.Ch. Wilhelm Beyers in Ludwigsburg. Als Stipendiat Karl Eugens von Württemberg ging er 1747 zunächst für drei Jahre nach Paris. Von 1751 bis 1759 hielt er sich in Rom auf, wo er die Bekanntschaft Winckelmanns machte. 1760 begann Beyers Tätigkeit in Ludwigsburg. Als eifriger Verfechter der Lehren Winckelmanns ließ er "einfachere Artemisien, Kleopatren und edlere Nymphen" an die Stelle der "grinsenden Schäferinnen im Augsburger Geschmack" treten. Übküll, Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg, Tübingen 1821. Vgl. L. Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken, 5. von E. Köllmann völlig neu bearbeitete Auflage, Braunschweig 1956, S. 358.
- 64) Schmidt, S. 202;
- 65) ders., S. 161;
- 66) entstanden um 1750;
- 67) Zu Feilners Tätigkeit in Höchst vgl. S. 61 f.;
- 68) In der bei Röder-Oppenheim, Das Höchster Porzellan auf der Jahrtausendausstellung in Mainz 1925, Mainz 1930, Nr. Tf. 2 b abgebildeten Ausformung erscheint an Stelle des rechten Unterschenkels eine Prothese. Dies entspricht wohl dem ursprünglichen Modell, da der Unterschenkel auf Abb. 44 unorganisch angesetzt wirkt. Vgl. Katal.Figürliche Keramik aus zwei Jahrtausenden, Frankfurt 1963/64, S. 58 Nr. 120.
- 69) "Allerdings liegt es in der Natur der Sache, daß die Porzellanplastik in ihren fast durchweg für den Luxus geschaffenen Werken die Sonnenseite des Lebens bevorzugt, daß sie Elend, Armut, Krieg und Krankheit ihrem Programm möglichst vorenthält." Schmidt, S. 186;
- 70) Vgl. Schnorr v. Carolsfeld, Das Porzellan der europäischen Fabriken d. 18.Jhs., Berlin 1912, S. 164; ebenso in der 3. von E. Köllmann völlig neu bearbeiteten Auflage, S. 292; Olivar, Europäisches Porzellan, Bern 1955, S. 47; Katal. Höchster Porzellan a.d.Slg.d. Historischen Museums, Frankfurt 1963, Nr. 20, 64-66, 305, 322, 323; Katal.Höchster Fayencen und Porzellane, Mainz 1964, Nr. 48-56;
- 71) Die Berufsbezeichnung Poussier schloß zu dieser Zeit noch die Modellmeister mit ein. Vgl. Hofmann, S. 163.

- 72) vgl. ders., S. 81 f, Katal.Mainz Nr. 50, Katal.Frankfurt, Nr. 65;
- 73) vgl. Anm. 70;
- 74) vgl. Lohmann, Friedrich Stengel 1694-1787, Mitteilungen des Vereins für die Saargegend IX, Düsseldorf 1911, S. 88, Anm. 2;
- 75) Vgl. Krüger, Katal.d.Slg. Jourdan, Lepke, Berlin 1910, v. Carolsfeld, S. 157; Brüning, Porzellan, Berlin 1914, S. 187; Hofmann, S. 195; Schmidt, Katal.d.Slg. Blohm, S. 124 f; Olivar, ebenda; Köllmann, S. 291 f.
- 76) Scherer, Cicerone XV, S. 76 f.
- 77) Lane, S. 21, Ducret, Deutsches Porzellan, Baden-Baden 1962, S. 167;
- 78) vgl. S. 75;
- 79) vgl. Scherer, S. 18;
- 80) 1754 gründete Carl I. das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett, aus dem später das Herzog Anton Ulrich-Museum hervorging. Es erhielt seinen Namen nach dem Urgroßvater des Gründers, da die Gemäldesammlung Herzog Anton Ulrichs den Grundstock gebildet hatte.
- 81) Scherer, Elfenbeinplastik der Barockzeit, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Straßburg 189., Heft 12,
- 82) Vorläufig dort nicht mehr nachweisbar.
- 83) Scherer, ebenda;
- 84) Weil er in einem Anfall von Wahnsinn den Sohn des Königs Eurytos ermordete, mußte sich Herakles der lydischen Königin Omphale zu dreijährigem Sühnedienst verpflichten, bei dem er Frauendienste verrichtete, Omphale aber sein Löwenfell trug.
- 85) "Recueil de cent estampes représentant différents peuples du Levant, tirées sur les tableaux peints d'après nature en 1707/08 par les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du Roi à la Porte et gravées en 1712/13 par les soins de M. le Hay, Paris."
Vgl. E.W. Braun, Die Vorbilder einiger "türkischer" Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des 18.Jhs., Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1908, IV, S. 252 ff.;
Vgl. Scherer, S. 118, Anm. 1
- 86) Auch diese Elfenbeinstatuetten befanden sich im Besitz der Herzoglichen Kunstkammer. Herbst und Winter, im Inventar unter Nr. 162 und 163 geführt, teilten 1806 das Schicksal der Heraklesgruppe.

- 87) Ducret, Bd. III, S. 163, vermutet die Verwendung eines Meißener Modells von Acler von 1776. Vgl. E. Zimmermann, Meißner Porzellan, Leipzig 1926, Abb. 106. Dies ist jedoch wenig wahrscheinlich, da die Fürstenberger Gruppe spiegelbildlich aufgebaut ist, von anderen Veränderungen abgesehen.
- 88) vgl. Scherer, S. 109;
- 89) "Selbst der Klassizismus hat sich nicht davon trennen können, trotzdem Lessing 1766 in seinem Laokoon das gänzlich Unkünstlerische darlegte. Im Gegenteil, sie haben sich bis auf den heutigen Tag gehalten und werden wohl auch nicht völlig umzubringen sein." Schmidt 1925, S. 337.
- 90) "Je mehr aber das Jahrhundert vorrückte, umso mehr : treten neben die antiken Heroen die modernen Helden. Besonders eifrig wurden seit etwa 1760 gelesen Ariost und Tasso, Armida und Rinaldo, Amyntas und Silvia." Ders., S. 236.

ANMERKUNGEN KAPITEL II,
GEBRAUCHSGESCHIRR

- 1) Walter Dexel, Keramik - Stoff und Form, Braunschweig 1958, S. 65, definiert sie als "doppelt, also s-förmig gekurvt" und bezeichnet sie als eine der wichtigsten keramischen Formen überhaupt.

Begriffe, die im Text nicht näher erklärten Begriffe

Abdruck	über dem Original abgenommene Negativform, die dann zerlegt und vervielfältigt wird
aus diesen Formmodellen ausgequetschtes oder gegossenes figürliches Porzellan oder Gefäß	
der ganze Tellerrand	
Bezeichnung für die Behandlung der äußeren Geschirrränder durch Glakeren; dieser Begriff gilt auch für die Bewegung einer Gefäßwandung (vgl. Danckert, S.63)	
Geschirr oder Zierstück mit farbigem Grund, in dem weiße Zonen zur Bemalung ausgespart werden	
unter diesem Begriff werden Schnupftabaksdosen, Nadelbüchsen, Parfümflakons, Bonbonnieren und dergleichen zusammengefaßt	
Schnaupe (auch Tülle)	Kanneraussuß
der Tellerboden	
Bemalung der figürlichen Porzellane sowie der Ornamente und plastischen Zierate des Gebrauchsgeschirrs	
Anbistplatte	
Tasse, häufig mit zwei Henkeln versehen, die in einer körbchenartigen Fassung der Untertasse ruht, um ein Abgleiten zu verhindern (vgl. Danckert, S.268)	

LEBENS LAUF

als Tochter des Arztes Dr. med. Fritz Polzer und seiner Ehefrau Brigitte, geb. Schubert, wurde ich am 2. Mai 1941 in Erfurt geboren.

Von 1947 bis 1951 besuchte ich die Volksschule in Hager bei Heilfeld und in Oldenburg i./O., danach die Oberschule in Oldenburg, Essen und Wiesbaden. 1957 hatte ich Gelegenheit, im Rahmen eines Austauschprogrammes für mehrere Monate ein Gymnasium in Liverpool, England, zu besuchen. Die Reifeprüfung bestand ich am 1. März 1960 an der Helene - Lange - Schule in Wiesbaden.

Nach dem Abitur begann ich mein Studium an der Westfälischen Wilhelms - Universität zunächst in den Fächern Kunstgeschichte, Archäologie und Indologie; nach zwei Semestern wählte ich Philosophie als zweites Nebenfach. Im Wintersemester 1962/ 63 war ich Hörerin der Universität Wien, im folgenden Semester studierte ich in Heidelberg. Im Sommersemester 1964 wurde ich beurlaubt, um Untersuchungen über die Porzellangemafastur Fürstenberg, den Gegenstand meiner inzwischen begonnenen Dissertation, an Ort und Stelle vornehmen zu können. Von Wintersemester 1964 / 65 bis zum Ende des Sommersemesters 1966 war ich wiederum ordentliche Hörerin der Universität Münster.

Für meine wissenschaftliche Ausbildung zu Dank verpflichtet bin ich den Herren Professoren Habermas und Pantz in Heidelberg, Frau Professor Kenner, Frau Professor Wagner, sowie den Herren Professoren Demus, Gabriel, Kainz und Schmidt in Wien. Ferner gilt jedoch vor allem meinen verehrten Lehrern in Münster: Professor von Bredow, Frau Dr. Brockhoff, sowie den Herren Professoren Berger, Flensch, Fink, Hager, Hochstetter, Im Dahl, Hoffmann, Most, Noehles, Oeing - Rannhoff, Ritter, Thümler, Kernagel und Wegner.

E R K L Ä R U N G :

Ich erkläre an Eides statt, daß ich bei der Abfassung der Dissertation über das Thema " Fürstenerger Porzellan " keine unerlaubte fremde Hilfe und nur die in der Abordnung angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich erkläre ferner, daß ich früher noch keine Promotionsversuche unternommen habe. Die Promotionsordnung ist mir bekannt.

Münster, den 16. Januar 1967

Klaus F. G.

ERKLÄRUNG:

Ich erkläre an Eides statt, daß ich bei der Abfassung der Dissertation über das Thema " Fürstenberger Porzellan " keine unerlaubte fremde Hilfe und nur die in der Abhandlung angeführten Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich erkläre ferner, daß ich früher noch keine Promotionsversuche unternommen habe. Die Promotionsordnung ist mir bekannt.

Münster, den 16. Januar 1967

Karen Polzer

